L'EDUCATION MUSICALE



Nº 383
Décembre 1991
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1991	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 130 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	**320 F**	**380 F**
Abonnement COUPLE (x 5 iconographies)	**350 F**	**410 F**
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1992)	**78 F** PORT INCLUS 13 F	**90 F**
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat)	**500 F**	**600 F**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 13 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi – Tél. : 60.69.69.91 (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. – 23, rue Bénard, 75014 Paris – Tél. : (1) 45.42.34.07 – Fax : 45.43.26.74 – Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1991

Imprimeries ICN S.A. – 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

46e Année DÉCEMBRE 1991 N° 383

Le "jeunisme" ordinaire...

Forme particulièrement affligeante de la démagogie, le "jeunisme" connaît aujourd'hui un surprenant renouveau, en particulier dans le domaine culturel. Rag et tag et world music n'ont-ils pas droit désormais à tous les honneurs, à toutes les cautions officielles ? Mais ce qui n'est, à tout prendre, que péché véniel chez tel ou tel ministre soucieux avant tout d'électoralisme ne saurait trouver de justification chez un enseignant.

S'il est, bien sûr, souhaitable qu'un professeur – et singulièrement un professeur d'Education musicale – prenne en compte les goûts et intérêts de la classe d'âge de ses élèves aussi bien que leur milieu ethnique, social et culturel, il n'en serait pas moins désastreux qu'il consacre tous ses efforts à cultiver leur seule différence, sans jamais se référer aux valeurs qui ont fait notre tradition musicale, l'originalité de notre culture. Trop de bon apôtres, en effet, souhaitent aujourd'hui reléguer l'autre dans son particularisme : "Tu es différent ? Surtout, reste-le !"

Respectons certes la différence de chacun, aidons-le – s'il y a lieu – à "retrouver ses racines", à "chanter dans son arbre", mais visons d'abord à cultiver ce qui unit plutôt que ce qui sépare. Défendons le droit à la différence, mais plaidons également pour le droit à la ressemblance... et comme il est difficile d'être modéré sans être plat, soyons toujours – en ce domaine comme en d'autres – d'une impitoyable modération !

Francis Cousté

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

SOMMAIRE

TEXTES OFFICIELS

■ Epreuves du concours externe du CAPES (B.O. n° 1 spécial 6-11-07-91)

SECTION ÉDUCATION MUSICALE ET CHANT CHORAL

a) Epreuves d'admissibilité :

1) Contrôle de l'oreille :

Des tests sont effectués à partir de fragments enregistrés extraits d'œuvres musicales d'époques et de styles différents.

L'épreuve comprend deux parties :

A – Enoncé de séquences dont le candidat note les parties instrumentales et/ou vocales, indiquées au début de l'épreuve, en transcrivant également les nuances et les phrasés ;

B – Dictée harmonique

(durée de l'épreuve : 1 heure 30 ; coefficient : 3).

2) Ecriture et créativité :

A – Harmonisation, pour ensemble vocal à quatre voix mixtes, d'une courte mélodie de tout genre (chanson populaire, variété...) ;

B – A partir du texte donné (ou d'un de ses fragments), le candidat compose une courte pièce destinée à un ensemble vocal et/ou instrumental.

La composition de l'ensemble instrumental est publiée chaque année au Bulletin officiel du ministère de l'Education nationale.

(durée de l'épreuve : 7 heures ; coefficient : 3).

3) Composition écrite permettant d'apprécier, à partir d'un programme musical limitatif, la capacité du candidat de dégager quelques perspectives de synthèse et de faire preuve d'une culture ouverte à toutes les musiques du monde contemporain ainsi qu'aux œuvres du passé, mises en rapport avec les arts et les autres aspects de la civilisation. Un ou deux extraits du programme limitatif peuvent être présentés au candidat comme point de départ de sa réflexion (durée de l'épreuve : 6 heures ; coefficient : 5).

b) Epreuves d'admission :

1) Commentaire d'un document sonore enregistré non identifié :

Le candidat écoute le fragment avec le jury, sans préparation ni document écrit. Il est autorisé à prendre des notes pendant l'audition et il peut donner à son commentaire l'orientation de son choix.

Ce commentaire débouche sur un entretien avec le jury (durée de l'épreuve : 30 minutes (y compris le temps d'écoute) ; coefficient : 3).

2) Exécution vocale et instrumentale :

Une œuvre est tirée au sort au moment de l'épreuve parmi trois œuvres vocales d'une part et trois œuvres instrumentales d'autre part, d'époques ou de styles différents préparées par le candidat (durée de l'épreuve : 15 minutes ; coefficient : 3).

3) Epreuve professionnelle : analyse d'une situation d'enseignement ou d'un document de nature professionnelle proposé par le jury et portant sur la discipline.

L'épreuve comporte un exposé suivi d'un entretien avec les membres du jury. Elle prend appui, au choix du candidat formulé lors de son inscription :

– soit sur un dossier réalisé, à base de documents écrits et, éventuellement sonores, dans le cadre de la première année à l'institut universitaire de formation des maîtres ;

– soit sur des documents écrits et, éventuellement sonores, proposés par le jury ;

– soit sur un dossier réalisé par le candidat dans le cadre de son activité professionnelle.

Dans tous les cas, le jury extrait du dossier, avant la préparation, la situation à analyser et propose une sitution pédagogique différente qui amènera le candidat à transformer musicalement les documents initiaux en vue de les adapter à la nouvelle situation pédagogique.

■ Nature des épreuves du concours externe du certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré (CAPES). B.O. n° 33 (26-IX-91)

La présente note a pour objet d'apporter des précisions aux candidats sur la nature des épreuves du concours ***externe*** du CAPES mis en place par l'arrêté interministériel du 30 avril 1991 (JO RF du 55 mai 1991 – BO du MEN n° spécial 6 du 11 juillet 1991). Ce document vise essentiellement à éclairer les candidats et les formateurs sur la nature et les modalités d'organisation de la nouvelle épreuve orale, dite épreuve professionnelle.

SECTION ÉDUCATION MUSICALE ET CHANT CHORAL

a) Epreuves d'admissibilité

1) Contrôle de l'oreille

Pour les parties A et B, les textes proposés donnent lieu à une écoute d'ensemble, une écoute fragmentée (le découpage s'effectuant selon le sens musical : le nombre de répétitions étant déterminé par la longueur, la difficulté et la nature des segments), une dernière écoute d'ensemble, chacune précédée de l'audition du "la" du diapason.

A) Enoncé de séquences : le candidat note les parties instrumentales et/ou vocales, indiquées au début de l'épreuve, en transcrivant également les nuances et les phrasés.

B) Dictée harmonique : le candidat note la ligne supérieure, la basse et le chiffrage de l'ensemble du texte.

Au cours de l'audition fragmentée, des arrêts se produisant sur certains accords dont le nombre est indiqué au début de l'épreuve, le candidat donne le plus d'informations possible sur la nature de ces accords, leur fonction et leur disposition dans l'espace.

b) Epreuves d'admission

1. Commentaire d'un document sonore

Le document sonore enregistré est d'une durée brève. Le candidat l'entend avec le jury deux fois de suite.

Ce document ne concerne pas nécessairement la musique occidentale classique ; il peut tout aussi bien être extrait de musiques populaires de variétés, folkloriques, extra-européennes, contemporaines.

L'identification de l'œuvre n'est pas l'objet de l'épreuve. Il s'agit d'un exercice visant à apprécier l'écoute du candidat, sa capacité à tirer parti à des fins pédagogiques et culturelles de tout univers sonore, à analyser aussi, éventuellement, les procédés et les qualités techniques de l'enregistrement.

Dans sa notation, le jury tient compte de la nature supposée plus ou moins familière du document sonore à la culture et à la formation du candidat pour pondérer son jugement.

2. Exécution vocale et instrumentale

Le jury attribue à la musicalité plus d'importance qu'à la performance technique. Les candidats ne sont pas tenus à jouer ou chanter de mémoire.

Un pianiste accompagnateur est à la disposition des candidats pendant l'épreuve, mais ceux qui le désirent sont autorisés à le remplacer par un accompagnateur de leur choix dont ils doivent s'assurer le concours par eux-mêmes.

Dans la mesure du possible, harpistes, percussionnistes, clavecinistes, organistes disposent d'un temps de répétition selon les modalités arrêtées par le président du jury.

3. Epreuve professionnelle

1) Objectifs généraux de l'épreuve

– évaluation des aptitudes à analyser les pratiques de l'enseignement de la discipline concernée à divers niveaux de l'enseignement secondaire ;

– évaluation de la réflexion du candidat sur les finalités, les problèmes épistémologiques, l'évolution, les fonctions et les applications sociales, la place dans la politique éducative de la discipline ainsi que ses relations aux autres disciplines ;

– évaluation des aptitudes à la relation, à la communication, à l'expression orale, à l'analyse et à la synthèse, à la créativité.

2) Modalités de l'épreuve

Les candidats choisissent, lors de leur inscription au concours, l'une des trois options prévues pour cette épreuve par l'arrêté du 30 avril 1991.

Les options permettent de vérifier les compétences professionnelles acquises pendant la préparation du concours.

Les candidats ne doivent pas simuler un cours ou en exposer la préparation. Ils doivent analyser tout ou partie d'une situation d'enseignement, réellement observée dans la discipline, ou des documents de nature professionnelle.

Pendant le temps de préparation et pendant l'épreuve, le candidat dispose des documents qu'il a préparés (options 1 et 3) ou des documents remis par le jury (option 2). Supports sonores acceptés : CD et cassettes exclusivement. La préparation sera silencieuse, sauf pour les étudiants non-voyants qui disposeront d'une chaîne.

Option 1

L'observation et l'analyse d'au moins six situations réelles d'enseignement, à divers niveaux, doivent permettre l'apprentissage de la mise en relation de leurs dimensions scientifique, didactique et pédagogique.

L'épreuve prend appui sur ces situations observées pendant l'année. Le jury choisit d'interroger le candidat :

- soit sur l'une des situations dans son ensemble ;
- soit sur un ou plusieurs aspects ou problèmes caractéristiques de cette situation ;
- soit sur un problème d'enseignement commun à plusieurs situations présentées.

Il est demandé au candidat de présenter chaque situation d'enseignement dans une note de synthèse dont le modèle est annexé à la présente note.

Les modalités de transmission de ces documents feront l'objet d'instructions complémentaires lors des convocations aux épreuves orales.

Option 2

Le jury propose un ou plusieurs documents de nature professionnelle : chants scolaires, partitions accompagnées de leur enregistrement. Ces documents sont la source de questions portant sur l'enseignement de la discipline. Le jury attendra, par exemple, des candidats :

– une analyse raisonnée de textes réglementaires,

– une réflexion sur l'évaluation de la progression des élèves,

– une réflexion sur les modalités du choix et de l'utilisation de supports et d'activités pédagogiques,

– une activité créative et musicale.

Option 3

L'épreuve prend appui sur un *dossier* réalisé par le candidat dans le cadre de son activité professionnelle. Le dossier est constitué d'une ou plusieurs études tirées de son expérience (entreprise, enseignement...), assortie(s) d'une réflexion sur les conditions de leur exploitation à divers niveaux de la formation en lycée et collège.

Une note de synthèse d'une page spécifique à cette option devra obligatoirement accompagner le dossier.

3) Evaluation des candidats

Option 1

a) ***L'exposé*** doit mettre en évidence :

– les raisons qui ont présidé au choix de la situation d'enseignement ou du thème du dossier ;

– la documentation rassemblée ;

– le travail personnel réalisé : en particulier dans le cas d'un travail collectif, la part de travail personnel du candidat doit pouvoir être identifiée clairement ;

– les objectifs pédagogiques choisis ;

– la structure de la séquence choisie, en explicitant en particulier le travail demandé aux élèves et les connaissances nouvelles apportées, ainsi que leur mode d'évaluation.

b) ***L'entretien*** permet, au moyen de questions posées par le jury :

– d'approfondir certains points de la situation d'enseignement ou du dossier ;

– de demander la justification des solutions adoptées ;

– de faire préciser les exploitations pédagogiques possibles.

L'entretien permet par ailleurs au candidat de préciser ou de développer, à la demande du jury, certains aspects de son exposé, et de faire la preuve du travail de réflexion conduit durant sa préparation.

Option 2

L'évaluation de la prestation du candidat prend en compte :

– sa connaissance du milieu éducatif ;

– sa maîtrise des éléments théoriques de la situation d'enseignement ou des documents ou du dossier ;

– sa connaissance de la didactique de la discipline :

• pertinence des objectifs ;

• pertinence des connaissances visées par l'exploitation du dossier ;

– sa connaissance des méthodes et moyens d'enseignement :

• organisation des exploitations pédagogiques ;

• supports didactiques proposés ;

• procédures d'évaluation.

Option 3

L'évaluation des candidats ayant choisi l'option 3 s'inspire des critères définis ci-dessus au paragraphe III.1 pour l'évaluation des candidats ayant choisi l'option 1.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE

Vue du Grand Canal à Venise par Canaletto

Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741) est indissolublement lié à Venise, évoqué ici par Canaletto (1697-1768). Ce célèbre védutiste sut, comme Longhi ou Guardi, admirablement représenter l'architecture et la lumière de cette cité unique. Nous voyons ici un aspect du Grand Canal, "La plus belle rue que je crois qui soit au monde" (Philippe de Commynes, XVe s.) avec, comme souvent chez Canaletto, une recréation de l'environnement, autour du célèbre Comptoir des Allemands – si mal restauré aujourd'hui – fondé par les Fugger, banquiers d'Augsbourg.

Vivaldi fut baptisé à San Giovanni in Bragora, église voisine du quartier populaire de San Martino – où vivaient ses parents – dédale de ruelles animées où le jeune Antonio passa les premières années de sa vie, entre le quai des Esclavons et les hauts murs de l'Arsenal.

Ordonné prêtre – le *Prete rosso* – en 1703, Vivaldi entra la même année au service du conservatoire religieux de la Pietà, établissement charitable qui recueillait de jeunes orphelines. Avant de les marier ou de les faire entrer au couvent, on leur apprenait les talents domestiques parmi lesquels la musique – chant et instrument – tenait une grande place, et l'on sait que Rousseau, entre autres, fut charmé par ces voix angéliques. D'ailleurs, les Vénitiens adoraient la musique : "Il n'y a presque point de soirées qu'il n'y ait académie (concert) quelque part" écrivit le 29 août 1739 le président de Brosses, qui rencontra Vivaldi.

La musique était partout à Venise; les meilleurs chanteurs et instrumentistes appartenaient aux quatre hôpitaux : outre la Pietà, les Incurabili, les Derelitti (abandonnés) et les Mendicanti (mendiants). Avec de nombreuses interruptions dues à ses obligations professionnelles, Vivaldi enseigna à la Pietà jusqu'en 1740. A l'automne de cette même année, il quitta Venise pour une destination inconnue; il mourut, pauvre, à Vienne, en juillet 1741.

Philippe ZWANG

LA GRANDE FANTAISIE EN FA MINEUR DE MOZART K. 608

Orgelstück für eine Uhr (1)

par Yves JAFFRES

Documents : a) Partitions :
MOZART : Werke für Klavier zu vier Händen, Urtext, herausgegeben von Ewald Zimmermann, Henle Verlag, 1976.
Orgelstück für eine Uhr, Peters 12, s.d.

Transcriptions pour grand orgue :
- Bornemann : Anthologie des Maîtres Classiques de l'orgue, Révision, Annotations, doigtés de Marcel Dupré (1942).
- Peters : Nr 2415, herausgegeben von Alfred Glauss.
- Universal Orgel Edition 17165 : herausgegeben von Martin Haselböck (1980).
- Doblinger, Diletto Musicale Nr 587, eingerichtet von Monika Henking (1973).
- Bärenreiter, eingerichtet von Brinkmann.

b) Discographie :
33 t. :
- Marie-Claire Alain à l'orgue Haerpfer-Herman de l'église Saint-Nicolas à Haguenau (Bas-Rhin). Erato. Duetto 20232 (1963).
- Jean-Pierre Leguay, à l'orgue Ahrend de l'église Cantate Domini de Frankfurt-Nordweststadt. Calliope 1730. (1976).
- Luigi Fernando Tagliavini (Ars Nova VST 6122). (1979).

CD :
- Herbert Tachezi, à l'orgue historique (vers 1800) de la Basilique Maria Treu à Vienne. Teldec 8.43442. ADD (1969/1986).
- Jean Guillou, à l'orgue van den Heuvel de Saint-Eustache à Paris. Dorian 170.134.2 (1989).
- Johannès Proeger, à l'orgue historique de Kirchheimbolanden. Charlin AMS 66.2.
- Elisabeth Roloff. Cassiopée 969.225.
- Giorgio Carnini, Rome, Nouava Era. 7010. DDD (1990).
- Olivier Latry, à l'orgue historique de l'église St. Paulus de Kirchheimbolanden. BNL 112792. DDD. (1990).

La dernière année de son existence, Mozart composa trois pièces pour orgue mécanique, mû par un système d'horlogerie, (K. 594, 608 et 616). Ce serait un tort de les considérer comme des œuvres marginales par rapport à toute la production mozartienne. Nous voudrions ici nous attacher à l'une d'entre elles (K. 608) que nous considérons comme l'un des joyaux de la littérature musicale (2) : bien connue des organistes et des amateurs d'orgue, elle mérite certainement d'être connue et appréciée bien plus largement.

"A mes yeux et à mes oreilles, l'orgue est le roi des instruments" (Lettre de Mozart à son père, 18 octobre 1777). Cette phrase, sans ambiguïté, montre à quel point Mozart avait perçu les richesses et les possibilités musicales de cet instrument ; et par ailleurs, de nombreux témoignages attestent qu'il en jouait volontiers, et toujours admirablement (3). Lors de son séjour à Paris, en 1778, le poste d'organiste à la chapelle de Versailles lui avait été proposé ; mais, à cette époque, Mozart ne souhaitait pas s'établir définitivement en France. De plus, son père Léopold lui intima l'ordre de rentrer à Salzbourg, à cause du décès de l'organiste de la Cour. Voici donc Wolfgang, à vingt-trois ans, officiellement organiste de l'archevêque de Salzbourg ! Mais on connaît l'aversion de Mozart pour cette ville trop petite pour ses ambitions, et ses démêlés avec le prince-évêque Colloredo !

A Vienne, en 1790, en raison de la maladie qui empêchait Léopold Hofmann, Kapellmeister de la cathédrale Saint-Etienne de Vienne d'exercer ses fonctions, et aussi en raison de son grand âge, Mozart avait brigué le poste d'organiste. Sa demande fut accueillie favorablement le 28 avril 1791 ; mais la santé du musicien se rétablit et Wolfgang ne put obtenir ce poste – bien rémunéré – qui l'aurait mis à l'abri du besoin.

De plus, Mozart manifestait un intérêt évident pour un renouveau de la musique religieuse : l'admirable *Ave verum*, composé quelques mois plus tard, à Baden, le 18 juin 1791, puis le *Requiem* auquel il travailla avec acharnement jusqu'au dernier instant, en portent un témoignage éclatant. Son idéal de musique religieuse – qu'il entendait développer moins servilement qu'à Salzbourg !, se nourrissait, entre autres, de son goût indéfectible pour l'orgue.

On comprend dès lors qu'il se soit plaint, dans sa lettre du 3 octobre 1790 à Constance, d'une commande récente (justement une composition pour orgue mécanique), car il ne pouvait s'empêcher de rêver aux sonorités d'un grand orgue, qui lui plaisaient tant !

---

(1) "Une pièce d'orgue pour un mécanisme d'horloge". Ce titre, (et non celui de *Fantaisie*) est de Mozart, dans le répertoire de ses œuvres.

(2) L'intérêt que nous portons au K. 608 et même la préférence que nous lui manifestons ne signifie pas que nous mésestimions le K. 594, à l'instar d'A. Einstein qui pense que "ce morceau porte la marque de l'aversion avec laquelle il a été composé" (*Mozart, l'homme et l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1954, p. 342). Au contraire, la déploration de l'Andante (fa mineur) s'oppose avec bonheur aux souvenirs des fastes militaires de l'Allegro en Do Majeur.

(3) Dolès, le Cantor de Leipzig auquel Mozart rendit visite en 1789, "était tout ravi du jeu de l'artiste et croyait ressuscité le vieux Jean-Sébastien Bach son maître".

"J'ai pris résolument sur moi d'écrire tout de suite la pièce pour l'horloger, afin que quelques ducats puissent danser dans la main de ma chère petite femme ; et je l'ai fait (mais j'étais assez malheureux de ne pouvoir le mener à terme, tant ce travail me rebutait !). Et tous les jours j'en écris quelque chose. Et tous les jours il faut que je m'arrête, tant cela m'ennuie !... Certes si ce n'était pas pour une raison aussi essentielle, je le mettrais nettement de côté ! Mais enfin, j'espère peu à peu en triompher... Ah ! s'il s'agissait d'une grande horloge, si la mécanique devait donner des sons d'orgue, cela m'amuserait ; mais l'instrument n'est qu'un simple petit chalumeau dont les sons sont aigus et, pour moi, trop enfantins".

Ce texte montre bien d'une part l'importance des soucis financiers du musicien, et d'autre part, combien Mozart, quand il pense à l'orgue, envisage spontanément autre chose que des petits jeux insuffisants à une expression artistique développée ! Il fait allusion, dans cette lettre à l'*Adagio pour clavier ou orgue à cylindre*, K. 593a, en ré mineur, d'ailleurs inachevé, qui lui avait été commandé par le comte Deym (4).

Ce dernier possédait un Cabinet d'art, situé dans la Rotenturmstrasse, sorte de musée Grévin, où il montrait les célébrités de l'époque (5), sous forme de figures de cire (par exemple, les empereurs Léopold II, le Prince de Lebkowitz). Il comprenait en outre, à côté d'originaux en bronze ou en ivoire, quelque cent copies de statues (la Vénus de Médicis, l'Apollon du Belvédère, etc.), des vases de prix, des automates (6), dont "deux jeunes flûtistes espagnols, un piano automatique, une horloge musicale, une flûte de pan mécanique, une pyramide musicale, une serinette, des orgues mécaniques enfin.

Les instruments mécaniques étaient très en vogue au XVIII[e] siècle. Frédéric le Grand les prisait fort. C.P. E. Bach, W.F. Bach, Quantz, Haendel, Joseph et Michael Haydn, Léopold Mozart et même Beethoven composèrent des pièces pour orgue à cylindres. Le cylindre, sur lequel des picots placés à bon escient soulèvent des touches qui ouvrent les soupapes, impose à la musique une durée limitée. Les grands mécanismes peuvent cependant enregistrer des pièces d'une dizaine de minutes.

A la fin de l'année 1790, Deym avait voulu honorer par un monument original la mémoire du feld-maréchal autrichien Laudon, héros de la Guerre de Sept Ans, puis vainqueur des Turcs à Belgrade, mort le 14 juillet 1790. La visite de la statue du maréchal – grandeur nature, sous verre – était accompagnée par l'audition d'une œuvre pour orgue mécanique. Une description de la galerie de 1797 précise :

"Toutes les heures on entend une musique funèbre (pour le feld-maréchal) que l'inoubliable compositeur Mozart a écrite exprès et qui dure huit minutes. Elle surpasse en précision et clarté tout ce qui a jamais été essayé ou conçu pour ce genre d'œuvres".

Trois jours après l'inauguration du mausolée, situé au rez-de-chaussée du 1355, Himmelpfortgasse, le *Wiener Zeitung* du 26 mars 1791 rend compte de l'événement :

"Ce monument était magnifiquement illuminé jusqu'à dix heures de la nuit... La vue en étonnera certainement quiconque visitera ce mausolée et ravivera ainsi la mémoire de ce grand homme méritant... Les places sont disposées au mieux et la personne paie un florin pour la première place mais trente kreutzer pour la deuxième ; au coup de chaque heure une musique funèbre se fait entendre, qui chaque semaine sera différente. Cette semaine la composition est de M. le maître de chapelle Mozart" (7).

En fait, selon Hans Haselböck, (8), devant les réticences de Mozart (*"Ah ! si la mécanique devait donner des sons d'orgue..."*, lettre du 3 octobre), sans doute sur l'intervention de Constance, le comte Deym avait acquis entretemps un orgue mécanique beaucoup plus important, construit par le Père Primitivus Niemecz (1750-1806), bibliothécaire du prince Esterhazy, et élève de Joseph Haydn. Mozart pouvait donc remettre en chantier une nouvelle pièce (la *Fantaisie* K. 594). Il connaissait très bien les possibilités musicales de ces grosses machines ; à Baden, où il se rendait souvent avec Constance, il avait sûrement entendu les instruments à cylindres, dotés de six à sept jeux, dont une anche ! que le fameux Johann Georg Strasser y avait construits. Ces orgues permettaient d'écrire comme si l'on disposait de deux claviers, et même d'un seize pieds. Malgré la disparition des instruments de la collection Müller et des rouleaux qui l'accompagnaient, on peut raisonnablement penser que la *Fantaisie* K. 594, fut créée pour un instrument de ce type (9).

La *Fantaisie* K. 608, achevée le 3 mars, destinée au même orgue, ensuite montée sur rouleaux, fut exécutée en août, lorsque le Cabinet Deym fut réinstallé à Vienne-Stock-im-Eisen-Platz, et que le mausolée fut transformé en "Elysée" pour Laudon et l'Empereur Joseph II, également décédé en 1790.

C'est pour un autre automate, proche des instruments, d'une petite trentaine de tuyaux, utilisés par Haydn, que Mozart composa, le 4 mai 1791, un *Andante* que la critique viennoise décrit comme suit :

"Dans le célèbre cabinet des grâces se trouve un lit élastique, doucement éclairé le soir par des lampes d'albâtre, avec une belle dormeuse, et derrière celle-ci se

---

(4) Le jeune comte Joseph Deym von Strzitez, d'origine bohémienne (c. 1752-1804), dut quitter Vienne à la suite d'un duel. Il y revint plus tard sous le nom de Müller et fonda une galerie d'art (Müller Kunstkabinett). "Le comte épousa par la suite Joséphine von Brunsvick, dont Beethoven devait s'éprendre à la mort de son époux en 1804". Robbins Landon (H.C.), *1791, La dernière année de Mozart*, J.Cl. Lattès, Coll. Musique et musiciens, 1990. p. 222 n. 25.

(5) Plus tard celui de Joseph II, et même celui de Mozart. Dès le décès de ce dernier, "Müller vint alors aussitôt de son cabinet d'art et prit le moulage de son visage pâle et mort". (Lettre de Sophie Haibel au Chevalier Nissen, le 7 avril 1825).

(6) Françoise Cossart-Cotte, *Les Orgues automatiques* (in *L'Education Musicale*).

(7) *Dictionnaire Mozart*, sous la direction de Robbins Landon (H.C.), J.Cl. Lattès, Coll. Musique et musiciens, pp. 421-2.

(8) Haselbock (Hans), *New information about Mozart's Clockwork Pieces*, in : The Diapason, Nr 12, November 1977.
et *Mozart Stücke für eine Orgelwalze*, in : Mundus Organorum, Festschrift für Walter Supper, Berlin, 1978.

(9) Une copie, appartenant à une collection privée viennoise, intitulée "Machine Composition v(on) H(errn) Capellm(eister) Mozart" corrobore cette hypothèse.

fait entendre la musique la plus charmante, composée spécialement pour cet endroit du spectacle".

Dans la dernière année de sa trop courte existence, Mozart atteignit une telle plénitude artistique que la moindre de ses œuvres retient encore toute notre attention. Même les commandes réalisées sous le poids de nécessités alimentaires manifestent à quel point il maîtrisait son art au plus haut degré. Par ailleurs, la *Fantaisie en fa mineur* K. 608, qui nous intéresse ici, doit son envergure musicale au fait que Mozart était parfaitement conscient de ce qu'un grand orgue peut apporter à l'Art. Le musicien s'est laissé aller à son génie, ou plutôt son génie a été plus exigeant que son commanditaire. Le comte Deym n'avait sans doute pas imaginé que Mozart lui livrerait des œuvres d'une telle importance, sans commune mesure avec les miniatures, pourtant admirables, que Joseph Haydn réalisa pour des horloges mécaniques (10).

Le manuscrit original de cette *Fantaisie* K. 608, ainsi que la copie faite par Beethoven, sont perdus. Il nous reste la partition manuscrite des Archives de la Société des Amis de la Musique à Vienne (11), écrite sur quatre portées, réparties entre les deux joueurs. Datée du 3 mars 1791, dans le catalogue que Mozart tenait à jour régulièrement, cette version, sans doute la plus fidèle, est reproduite par l'Edition Henle. "Une copie faite par Köchel, sur laquelle s'appuie manifestement une édition plus récente, contient déjà, comme on le suppose, beaucoup de changements et d'additions ultérieures" (12). Dès 1799, à Vienne, Johann Meredistch (1755-1830) publia chez Johann Traeg une édition pour piano à quatre mains. Breitkopf & Härtel et Simrock (13) firent de même.

Mais ces versions ne sont déjà que des arrangements. Le rouleau mécanique résolvait tous les problèmes techniques, sans se soucier d'éviter les croisements de mains ! En effet toutes les notes de cette œuvre savamment polyphonique tiennent dans l'ambitus restreint de trois octaves, et un demi-ton (de Do 2 à Réb 5). Toutes les transcriptions pour grand orgue équilibrent entre les claviers manuels et le pédalier ce que les deux mains ne peuvent réaliser. Parfois elles incitent l'interprète à profiter des larges possibilités sonores des grandes orgues et à donner à cette œuvre une ampleur dramatique, qui lui était refusée de par sa destination.

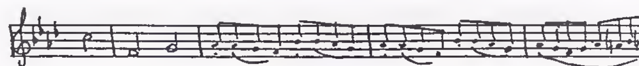
ANALYSE

Le plan très structuré fait entendre trois parties bien distinctes : **Allegro** encadrant un Andante, (contrairement au K. 594 : un **Andante** encadrant un Allegro). Dans le cadre général d'une forme A-B-A', Mozart réussit par la richesse de chaque section, par la maîtrise de l'écriture, et surtout par le rappel périodique du thème d'ouverture "à la française", à donner le sentiment d'une forme beaucoup plus riche. Ces répétitions constituent autant d'étapes dans l'avancée dynamique de cette œuvre parfaitement aboutie.

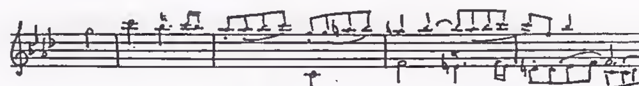
Comme nous venons de le dire, la première partie comporte une **introduction** dans le style d'une Ouverture à la française, avec ses rythmes pointés, ponctués par des accords aux accents de plus en plus dissonants et pathétiques : Ex. 1.



Ces douze mesures encadrent une fugue à quatre voix, sur un sujet bien caractérisé par ses valeurs longues et son motif de quatre croches qui se répondent : Ex. 2.

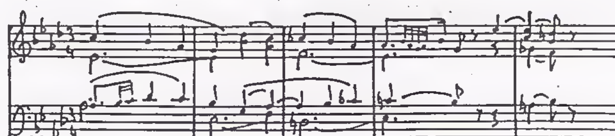


Après les entrées régulières normales de l'exposition (14) – mes. 13-30 – commence un développement où le sujet passe successivement en si b (mes. 33), en La b (mes. 37). Puis seule la tête du sujet intervient de manière de plus en plus serrée, en Ré b (mes. 41), en mi b (mes. 43), et Mi b (mes. 45), et en fa (mes. 46). Mozart montre qu'il possède une maîtrise souveraine du contrepoint. Le sujet subit un renversement (mes. 46) : Ex. 3.



Après deux entrées en fa, nous en avons deux autres en Mi b (mes. 50). Au lieu de la réexposition attendue, une brusque modulation ramène le rythme "à la française" (mes. 59-74). Et cette première partie adopte en définitive déjà la forme A-B-A' de l'ensemble.

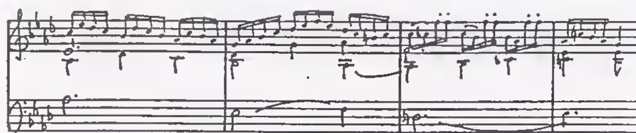
L'Andante qui suit, en La b majeur (et à 3/4), crée un contraste saisissant. Tonalité crépusculaire, disent certains (J.V. Hocquard) ; rappel du mouvement lent *(poco adagio)* du dernier quatuor milanais (K. 160) composé en 1773 en plein *Sturm und Drang*, selon d'autres (B. et J. Massin). Ce qui est sûr, c'est que plane ici une atmosphère radieuse, au-delà de tous les retours sur soi ! Sur le plan de la forme, il s'agit de variations sur un thème très tendre qui respecte une carrure de huit mesures : Ex. 4.



---

(10) Haydn (Joseph), 32 pièces pour Flötenuhr (1772, 1792, 1793). Cf. Nagel 802, Nagelsverlag, Kassel, 1954.
(11) Archiv der gesellschaft der Musikfreunde in Wien.
(12) Ewald Zimmermann, Edition Urtext, p. 5.
(13) Répertoire international des Sources Musicales (RISM) A/1/6, M 7177, 7178, 7179.
(14) La réponse du sujet comporte une mutation : la quinte descendante Do-Fa devient la quarte Fa-Do. Les tonalités Majeures sont indiquées par une lettre majuscule (ex. Mi b = Mi b Majeur) ; les tonalités mineures par une minuscule (ex. mi b = mi b mineur).

Ces variations utilisent des diminutions en doubles croches, tantôt au soprano (mes. 103) : Ex. 5,



tantôt à l'alto (mes. 123), ou même à la basse (mes. 143) (15). Il s'ensuit une tension croissante qui conduit par un passage de trilles au retour de la section "à la française" (mes. 159), assurant la transition et la modulation du La b de l'Andante vers la tonalité principale de fa mineur.

C'est alors que le sujet de la fugue revient, mais cette fois, doublé par un nouveau contre-sujet très dynamique, en doubles croches : Ex. 6.



Nous assistons à une augmentation nouvelle de la tension, car dans le développement le sujet se fait entendre en diminution, donc dans un tempo deux fois plus rapide, renversé puis à l'endroit (mes. 182-5) : Ex. 7.



Aussi quand le sujet réapparaît tel qu'en lui-même au soprano (mes. 188), il domine le contre-sujet avec une majesté retrouvée, quasi-souveraine. Le Thème de l'Ouverture à la française peut alors faire une brève apparition (mes. 200-203) pour relancer la fugue à l'endroit de la strette (mes. 204-208).

La conclusion qui couronne cet ensemble opère un travail sur le contre-sujet, scandé par des formules cadentielles de plus en plus affirmées.

*
* *

Une surprenante dynamique emporte toute la pièce, sans fléchir. Par exemple, dans la première fugue, les passages polyphoniques n'ont rien d'austère, à cause de l'allure du contre-sujet (sauts de septièmes) ou de la formule en trilles – diminution de la tête du sujet – qui allègent le discours (même si elles chargent l'écriture). Après un parcours tonal, l'une des techniques les plus classiques de la fugue, la conclusion, elle, tout d'un coup passe en fa dièse mineur, après une septième diminuée (fa dièse-la-do-mi b) !

L'Andante apporte un nécessaire apaisement ; mais Mozart soutient sans cesse l'intérêt, d'une part grâce à la complexification de l'écriture par l'enchaînement des variations, et d'autre part, grâce aux gruppettos, accents, notes pointées, silences, contrastes de valeurs (de la noire pointée à la triple croche, et aux tremblements) qui gardent sans cesse l'attention en éveil.

La transition vers la deuxième fugue ne manque pas d'audace : une double trille sur les notes sol et si b monte vers l'aigu par trois paliers successifs ; sous ce trille, un mouvement ascendant chromatique étalé sur presque deux octaves, et de plus en plus rapide (on termine par des quadruples croches !) aboutit à un accord de septième de Dominante en La b Majeur ! On ne pouvait mieux nous préparer au retour des accords vigoureux du rythme "à la française".

Le simple fait que la dernière fugue ait un contre-sujet en doubles croches donne un nouvel élan à son sujet, déjà entendu dans la première partie. L'insistance contenue dans ce contre-sujet (qui se termine par un mouvement chromatique ascendant) est exploitée avec brio. La strette, annoncée par le rappel du rythme "alla francese" prend un caractère de péroraison. La fin du contre-sujet (son mouvement chromatique) prépare et martelle le retour (à six reprises !) de la formule cadentielle la plus typique (IV-V-I ou V-I). Mais nous resterons toujours dans la tonalité de fa mineur qui a dominé toute l'œuvre, lui a donné sa couleur dramatique et qui a contribué à sceller son unité.

Cette Fantaisie montre le niveau des improvisations que Mozart pouvait réaliser quand il lui arrivait de toucher un orgue et ce qu'il aurait continué à écrire si un jour il était devenu maître de chapelle de la cathédrale Saint-Etienne de Vienne ! La qualité de l'écriture semble indiquer que Mozart fait volontairement abstraction de l'instrument auquel il s'adressait, comme s'il voulait racheter par sa science de la composition la faiblesse des moyens à sa disposition.

Cette œuvre progresse inéluctablement vers son terme. Mozart se sert de tout ce qu'il a appris de l'art polyphonique d'un Bach et d'un Haendel, mais il nous conduit dans un autre univers (16). Comme dans toutes ses œuvres dramatiques, il fait preuve d'une psychologie aiguë de l'auditeur : il le prend par la main et le mène à bon port avec une maestria extraordinaire ! On ne peut jamais séparer en lui l'homme de théâtre, l'instrumentiste, le compositeur et l'homme-Mozart avec ses émois et ses élans intérieurs.

Yves Jaffrès

---

(15) Noter la régularité de ces trois périodes de vingt mesures chacune.
(16) Ainsi dans le dernier mouvement de sa dernière symphonie, la *Jupiter*, Mozart peut superposer cinq thèmes, sans rien perdre de la grâce et de l'élégance de son style ; la rigueur de l'écriture donne à cette conclusion une puissance étonnante.

Jean-Pierre DAMBRICOURT

PROBLEMES ACTUELS DE L'EDUCATION MUSICALE*

II. PROBLEMES PEDAGOGIQUES (suite)

Picasso, bien avant Lyotard, déclarait dessiner comme Raphael et avoir mis toute son existence à dessiner comme un enfant. N'écoutons-nous pas la musique (et parfois, ne la composons-nous pas) comme Mozart (ou Boulez !) ? Sommes-nous capables d'écouter, d'interpréter, de composer comme un enfant ? Autrement dit, quelles formes prend le double débat pédagogique s'agissant de l'enseignement musical ? Il existe, nous le savons, de nombreuses "méthodes" de pédagogie musicale. Pédagogies dites "traditionnelles", pédagogies dites "actives", pédagogies individuelles, collectives, "sauvages", basées sur les données de la psychologie de la perception ou sur une approche paramétrique conventionnelle, faisant appel aux technologies nouvelles ou conservant les supports éprouvés, insistant sur l'évaluation ou la rejetant, s'appuyant sur les musiques actuelles ou sur la musique "classique"... Il n'est pas question de dénier leur efficacité à toutes ces méthodes, efficacité se situant bien entendu à des registres très différents, fonction des finalités avouées ou occultes de chacune d'elles. Mon propos se limitera volontairement à examiner une méthode particulière, du point de vue de ses moyens et de ses fins, dans l'espoir de parvenir à une formulation plus précise (c'est-à-dire aussi, qui permette d'agir efficacement dans un maximum de situations) de la double alternative pédagogique en musique. Il est entendu que ce double débat ne se tranche en faveur ni de l'un ni de l'autre de ses termes, sous peine d'inconvénients majeurs (14). Autrement dit, et devançant un peu mes conclusion, l'acte pédagogique est forcément le lieu d'une tension ou d'une torsion entre des exigences incompatibles. L'insatisfaction ou l'inachèvement apparaissent donc comme des dimensions constitutives du métier d'enseignant.

La méthode Martenot a connu un développement très important que n'expliquent pas à eux seuls l'extraordinaire dynamisme de son inventeur et l'enthousiasme de ses continuateurs. Elle présente une indéniable efficacité, surtout pour les débutants, et un assez grand pouvoir d'adaptation : tous les enseignants en musique, quelles que soient leurs options, ont un jour ou l'autre utilisé les jeux préconisés par Maurice Martenot. "L'esprit avant la lettre, le coeur avant l'intellect", telle est la devise de la pédagogie Martenot (15). De fait, les principes de la méthode Martenot sont explicitement référés à une philosophie de la nature et de la vie : "libérer, épanouir, respecter la vie tout en inculquant les techniques" (16). La méthode elle-même prétend décalquer le "chemin musical de l'homme" (17) depuis la vie intra-intérine jusqu'à la mélodie et l'harmonie en passant par les rythmes biologiques et naturels ainsi que la reproduction des sons et l'apprentissage du langage : d'où la notion fondamentale de "tempo naturel" ou celle "d'influx vital" irriguant une bonne interprétation. Martenot oppose ainsi très nettement une "croissance exclusivement intellectuelle" à une "harmonisation générale" susceptible, selon lui, de "redonne(r) un sens à la vie" (18). Il accentue encore d'un degré l'opposition en affirmant qu'il n'est pas nécessaire d'être musicien si l'on entend par là posséder une "instruction" musicale; il importe surtout d'être sensible à la musique, de "disposer de facultés de réceptivité qui permettent à tous les plans de l'être d'entrer en résonance avec les vibrations sonores" (19). Il n'est pas besoin d'insister sur l'artificialité de l'opposition martenienne entre l'intellectuel et le sensible, comme si toute sensation ne mettait pas en jeu des mécanismes intellectuels élaborés et vice-versa, comme si toute compréhension intellectuelle ne reposait pas, pour une part, sur l'expérience sensible. Il est, par contre, important de comprendre que les options philosophiques de Martenot ont des conséquences quant aux moyens utilisés

---

* Voir l'Education Musicale n° 381-382

(14). Les conservatoires assument en toute connaissance de cause les nombreux abandons et échecs résultats d'une spécialisation intensive. Inversement, certaines écoles de musiques, moins rigides quant à la transmissions des savoirs et des pratiques, se contentent d'un niveau musical parfois très modeste. Les choix pédagogiques trop pronnoncés comportent inévitablement des contreparties de ce genre.

(15). Page de couverture. Cette indication de page et les suivantes renvoient à l'ouvrage de Maurice MARTENOT **"Principes fondamentaux de formation musicale et leur application"**, Paris, Magnard, nouvelle édition, 1970.

(16). page de titre intérieure.

(17). p. 11.

(18). p. 20.

(19). p. 22.

et aux fins visées mais aussi que Martenot, en pédagogue conséquent, est obligé d'aménager un certain nombre de ces moyens et de ces fins afin de satisfaire diverses exigences pragmatiques. Aussi, la méthode Martenot, en "bonne" méthode qu'elle est, est-elle également le lieu de certaines tensions (productives). Plus que la critique philosophique, pédagogique et musicale de la méthode Martenot, c'est la détermination de ces tensions internes qui servira de point d'appui à ma réflexion.

S'agissant de ses finalités, la méthode Martenot vise clairement l'enfant et non l'objet à transmettre, ce en quoi elle s'inscrit légitimement dans le courant des pédagogies "actives". "Notre objectif n'est pas la musique, écrit Martenot, (...) mais bien l'être que (l'éducateur) est chargé d'éduquer" (20). "S'agit-il de sacrifier la qualité et l'exigence que réclame tout apprentissage, et en particulier l'apprentissage musical, à un bien être béat et confortable ? Certes pas !" (21). Martenot prétend que "le résultat viendra de lui-même" (22) si l'on parvient à faire aimer à l'élève l'effort que requiert l'apprentissage musical. Première tension : l'effort, lot habituel des pédagogies "traditionnelles", est réintégré par le biais d'une "pirouette" dialectique : "en apprenant à l'élève à aimer chaque geste, chaque instant de son travail, nous lui rendons infiniment plus de service qu'en exigeant de lui un résultat tangible" (23). L'efficacité ne serait donc qu'une question de conviction et de temps. L'on constate effectivement que, si la méthode Martenot est incontestablement plus "attrayante" qu'une méthode "traditionnelle", elle est aussi plus lente mais parvient, au bout du compte, à amener à un "résultat" davantage d'élèves. Seconde tension : la nature de ce résultat lui-même. Martenot reconnaît que l'éducation musicale n'est pas ou n'est plus destinée à former une élite de virtuoses mais s'adresse à des enfants, des adolescents, des adultes que ne guident pas "la recherche effrénée des résultats" mais simplement le désir de "passer chaque jour un peu de temps à se retrouver eux-mêmes" (24). Il y a sur ce point, bien évidemment, une contradiction avec la réalité de la formation musicale. L'obtention d'un résultat, même modeste, est une condition indispensable au plaisir musical lui-même. D'ailleurs, Martenot, symptomatiquement, prend comme unique exemple d'un fonctionnement psycho-physiologique harmonieux de la personnalité en musique le jeu instrumental virtuose (25) ! La "recherche de résultats tangibles", même si elle peut ne pas être "exclusive", ne peut que rester au centre de toute démarche pédagogique. A ce titre, le fameux "mobile" de Martenot, en même temps qu'il résume les finalités de sa méthode, en laisse deviner toutes les contradictions (document 2).

S'agissant de ses moyens, la méthode Martenot utilise le jeu, véritable nerf de la démarche pédagogique. Martenot préfère d'ailleurs le terme "exercice-jeu". "Le terme «exercice-jeu», note le pédagogue français, ne doit pas laisser supposer que nous voulons amuser les enfants par des jeux. Il ne représente pas non plus le jeu éducatif ayant pour objectif d'éduquer en amusant. Il veut dire que les exercices réalisés (...) sont tellement empreints d'éveil, de vie, de liberté, d'expression, qu'ils correspondent, pour les élèves, à l'attrait du jeu" (26). Parmi les plus connus de ces jeux, le furet, la fusée ou la sirène, le tunnel, la balle de son... et surtout la course aux notes, les cartes et les dominos, destinés à "faire passer" les aspects les plus rébarbatifs du solfège, du moins à les faire pratiquer avant de les expliquer. Cependant, à examiner la mise en oeuvre concrète de ces jeux, on s'aperçoit qu'ils sont tous conçus, à l'exception de la fusée, dans un cadre mélodique, harmonique et rythmique très contraint : celui de la musique tonale. En ce qui concerne le rythme, à l'évidence l'élément musical fondamental de la méthode, Martenot affirme "(qu') en l'absence des pulsations, l'ordre et les proportions (des durées) sont impossibles à réaliser" (27). Martenot admet de varier les exercices-jeux en accélérant ou en ralentissant la pulsation mais n'envisage jamais de jeux rythmiques sans pulsation. En ce qui concerne la mélodie, et donc aussi l'ordre harmonique qui lui est sous-jacent, Martenot conseille de supprimer les paroles des comptines pour ne plus conserver que l'air et le transposer spontanément : ce qui a pour effet (et pour but revendiqué) de renforcer l'assimilation des intervalles tempérés et du sens tonal. Martenot, citant Edgard Willems, considère en fait comme pré-musicales les improvisations arythmiques et atonales des jeunes enfants (28). Les improvisations qu'il préconise ne s'effectuent donc que sur les gammes ou avec pulsation. L'essentiel du travail dans l'ordre mélodique repose même sur le folklore enfantin; une seule fois est-il fait mention des chansons de variétés qui "serai(ent) tout de même mise (au) crédit (des enfants)" (29). La méthode Martenot, au demeurant très vivante et très intégré, là n'est pas la question, reste fondamentalement liée à l'apprentissage instrumental "classique", donc au solfège traditionnel. Or, elle prétend "couvr(ir) toutes les

---

(20). p. 13.

(21). p. 13 et 14.

(22). p. 14

(23). Ibid.

(24). Ibid.

(25). Voir P. 20.

(26). p. 33.

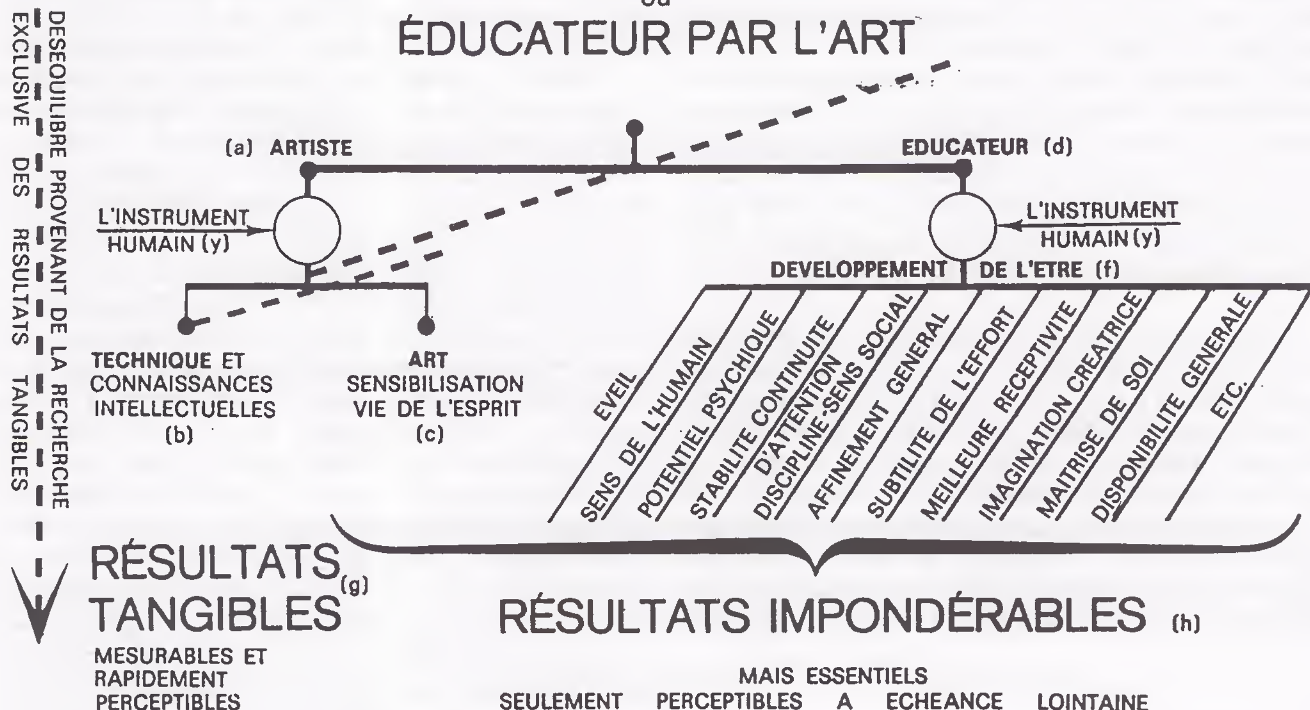
(27). p. 28.

(28). Voir p. 73.

(29). p. 157.

(30). p. 10.

MOBILE
ILLUSTRANT LE DESEQUILIBRE PROVOQUE PAR LA RECHERCHE EXCLUSIVE DES RESULTATS TANGIBLES



L'enseignant d'art recherche le résultat artistique ; l'éducateur par l'art recherche en premier lieu l'action éducative profonde, le résultat artistique en découle naturellement.

L'éducateur par l'art doit développer, dans un judicieux équilibre, ses dons d'artiste et d'éducateur. Dans son enseignement proprement artistique, il doit s'efforcer d'équilibrer la technique et l'art. Mais cet équilibre est constamment compromis (lignes hachurées), par la recherche des résultats tangibles, résultats mesurables et rapidement perceptibles, au détriment des résultats impondérables, cependant essentiels, cause principale d'une contestation permanente dans le domaine de l'éducation artistique.

Enfin, l'efficacité de l'artiste, comme celle de l'éducateur, est subordonnée à la valeur de l'instrument humain. En attachant plus de prix à l'amélioration de l'état psycho-physiologique (notamment par l'étude de la Relaxation) qu'aux connaissances techniques et intellectuelles, on décuple les possibilités de l'artiste et de l'éducateur.

*Maurice MARTENOT **"Principes fondamentaux de formation musicale et leur application"** Paris, Magnard, nouvelle édition, 1970, p. 19.*

(Document n°2)

étapes du développement musical" (30) et, à en juger par le sommaire du troisième **"Cahier de solfège"**, s'instaurer sur des bases culturelles très larges puisqu'il est fait référence à la formation modale à travers les modes grecs, byzantins, chinois, japonais, arabes, péruviens et hindous. Ces modes sont bien sûr tous "transposés" sur la gamme occidentale, ce qui leur enlève tout sens musical authentique. L'éclectisme affiché de la méthode relève du rafistolage; d'où les inévitables difficultés théoriques pour justifier, par exemple, la notion de consonance, qui ne supporte, à vrai dire, aucune justification (31). Troisième tension donc, et non la moindre : celle créée entre la volonté de généralité musicale et la relativité inévitable des contenus. Que l'on entende bien : il ne sagit pas d'épingler un défaut supposé "majeur" de la méthode Martenot. Il s'agit d'admettre que toute méthode musicale est forcément relative à un langage musical particulier, que c'est très exactement le prix à payer pour sa cohérence. Une méthode globalisante n'est certainement pas envisageable pour la bonne et simple raison qu'il n'existe pas de commune mesure "technique" (et probablement aussi esthétique, nous l'avons vu) entre les divers aspects du phénomène musical. A moins d'imaginer une théorie tellement générale qu'elle n'aurait plus de sens musical, à l'instar de la théorie des cribles de hauteurs dont son auteur, Iannis Xenakis, assure qu'elle inclut tous les modes

(31). Voir p. 209 et 210.

mélodiques imaginables, y compris les modes micro-intervalliques : reste alors à concevoir une théorie analogue du rythme, de l'harmonie, du timbre... et surtout à formaliser la façon dont ces diverses théories s'articulent entre-elles de façon à rendre compte des pratiques existantes. La troisième tension de la méthode Martenot incite cependant à croire qu'il y a davantage d'avenir à réaménager les méthodes "particularistes" existantes en fonction des besoins, à tenter certaines combinaisons ou tout simplement à "rajouter des chapitres", à la manière du manteau d'Arlequin évoqué par Michel Serres dans **"Le Tiers-Instruit"** (32). C'est en tout cas la stratégie choisie par les disciples eux-mêmes de Maurice Martenot.

Il semble donc qu'à la dispersion des pratiques musicales contemporaines fasse pendant un questionnement sur les valeurs et les méthodes éducatives. Si les grandes pédagogies musicales de la première moitié du siècle (Willems, Orff, Dalcroze, Martenot, Kodaly...) ne sont plus adaptées car basées sur des conceptions des composantes musicales qui ont fait long feu, proposer une nouvelle méthode pédagogique qui prenne en compte toute la diversité musicale actuelle n'est pas réalisable. Les solutions ne peuvent qu'être, et risquent de rester longtemps, pragmatiques, référées avant tout à des pratiques et non pas uniquement à des théories. Le double débat pédagogique apparaît donc plus prégnant et plus urgent que jamais en musique. Nous pouvons le formuler de la façon suivante, à la lumière des tensions de la méthode Martenot : d'une part, au niveau des moyens, faut-il privilégier la variété des moyens musicaux au détriment d'une pratique et d'une connaissance plus appronfondie mais obligatoirement parcellaire, d'autre part, au niveau des finalités, quels types de résultats mesurables vouloir atteindre : des savoir-faire, du plaisir, une qualité d'écoute et d'attention, un équilibre de toute la personnalité... ? Cette double question ainsi formulée devrait permettre, à qui se la pose, d'être mieux à même d'apporter des réponses adaptées aux diverses situations pédagogiques qu'il rencontre. Le fameux problème de la "discipline" et de "l'autorité" se mesure aussi à l'aune de cette double question, pas uniquement à celle de questions institutionnelles. Dans le même ordre d'idées, il n'y a pas d'inconséquence, je crois, à poursuivre des objectifs différents, voire opposés, avec deux classes d'un même établissement; il n'y en a pas non plus à tenter de sensibiliser, par la pratique, à toute la variété des techniques musicales tout en se tenant par ailleurs à un type de musique très "ciblé". IL est d'ores et déjà acquis que cette catégorie de problèmes de l'enseignement musical comporte une part prépondérante d'expérimentation et que le statut lui-même de la pédagogie doive être conçu comme un carrefour de savoirs (en provenance de la psychologie, de la sociologie et des disciplines elles-mêmes à enseigner) et de pratiques, nécessitant une confrontation et un ajustement permanents. Nous avons entrevu plus haut que les pratiques musicales contemporaines élaborent non pas de nouvelles valeurs esthétiques communes mais au contraire leur remise en cause incessante, permettant malgré tout de continuer à composer. Sans vouloir, de nouveau, faire des musiques d'aujourd'hui un point de mire ni surtout un modèle, il y a là, peut-être, matière à incitation pour une pédagogie elle-même créatrice, basée sur une production critique de valeurs et de savoirs. Telle était aussi, si l'on en croit les spécialistes les plus avisés (33), l'attitude des sophistes, qui ont servi de point de départ à notre réflexion, eux qui, pour pousser les problèmes de tous ordres jusqu'aux paradoxes les plus déstabilisants, n'en continuaient pas moins à agir.

---

(32). Michel SERRES **"Le Tiers-Instruit"**, Paris, François Bourin, 1991 : se reporter au prologue intitulé "laïcité".

(33). Voir **"Positions de la sophistique"** colloque de Cerisy-La-Salle 1984, Paris, Vrin, 1986 et **"Le plaisir de parler"** Paris, Minuit, 1986, tous deux sous la direction de Barbara CASSIN.

(A suivre)



LES MUSIQUES D'AUJOURD'HUI DU 4 AU 14 DECEMBRE 1991 GRENOBLE

Dans le cadre du Festival des 38e Rugissants.

- Le **C.R.D.P.** organise un stage avec les compositeurs :
  - François-Bernard MACHE
  - Bernard FORT
  - Xavier GARCIA
  - Giorgio BATTISTELLI.

- L'**A.R.D.I.M.** présente un second stage animé par Robert PASCAL et Philippe GOUTTENOIRE sur le répertoire proposé aux enfants : *Jouer et faire jouer la musique du XXe siècle.*

PRÉPARATION AUX CONCOURS

Les étudiants préparant l'agrégation d'éducation musicale sont informés qu'ils peuvent se procurer la copie sur cassette 90 C 080 de l'émission de Daniel Paquette des pièces de clavecin en concert de Jean Philippe Rameau; commande au Centre de Télé Enseignement de l'Université de Bourgogne, 2 Boulevard Gabriel, 21000 Dijon : prix 20 F (ou par Minitel 3615 F.I.E.D.)

Les étudiants préparant le C.A.P.E.S. musique sont informés que le film *Jean Philippe Rameau, musicien sensible et savant rigoureux* de Daniel Paquette, réalisation Jean Claude Tertrais, Production U.A.V., E.N.S. de Saint Cloud (1984) contient deux démonstrations du *Traité de l'Harmonie* par exemple sonores, diagrammes, à base de portées mobiles (ainsi que l'évocation de sa vie, des sites où le compositeur a vécu; restitution des *Sybarites*); Collegium Musicum et Chorale universitaire de l'Université Lyon II; Chorale "Voix Amies" du lycée Carnot de Dijon.

Film couleur 16 mm, 55 m ou cassette vidéo VHS Secam.

Renseignement pour location ou achat au Service du film de recherche scientifique :

96, boulevard Raspail
75272 Paris Cedex 06
Tél. : 42.22.46.44

A la recherche d'une nouvelle pédagogie de l'analyse musicale

23ème concerto pour piano de MOZART

en LA majeur - K.488, suivi de "La ci darem la mano" de DON JUAN

par Michel Lecompte

Deuxième partie

3ème mouvement - allegro assai

C'est dans les mouvements lents des concertos que le génie de Mozart a donné le meilleur de lui-même. On y trouve les plus grandes pages de sa musique. Les premiers mouvements donnent lieu également à de fort belles réussites. Celles-ci sont plus rares dans les finales. Aussi était-il particulièrement difficile, après un adagio d'une telle intensité, d'une telle richesse, d'écrire un mouvement digne de ce qui précède. Mozart va pourtant signer là un de ses plus beaux finales, sinon le plus beau.

Mais le changement est total. C'est un nouveau décor, comme dans un opéra, comme dans *les Noces de Figaro* si proches. Après la mélancolie la plus profonde, voici maintenant la jubilation la plus intense. Le finale est animé d'une énergie, d'une vitalité, d'un entrain irrésistibles. C'est un jaillissement d'allégresse toujours renouvelée. Le mouvement conserve d'un bout à l'autre une allure endiablée.

Mozart retrouve le ton initial du premier mouvement, LA majeur, et choisit la forme rondo; rondo irrégulier d'ailleurs (il lui manque le refrain entre le 2ème et le 3ème couplet), comme dans la plupart de ses finales. Curieusement les "vrais" rondos, ceux qui suivent parfaitement la vieille forme traditionnelle, ne sont pas utilisés par Mozart dans ses finales, même quand il les intitule "rondo", mais dans les mouvements lents du type "romance". C'est le cas notamment du concerto pour piano en ré mineur K.466 et du 3ème concerto pour cor K.447.

Mozart aime combiner la forme rondo avec la forme sonate. Dans le cas présent, si l'on fait abstraction du refrain, on peut en effet assimiler le 1er couplet à une exposition, avec ses 2 groupes thématiques, avec le passage à la dominante du 2ème groupe (B2 et suivants). Le 2ème couplet correspond au développement, tandis que le 3ème couplet peut être assimilé à la réexposition (le 2ème groupe thématique reste à la tonique comme dans une vraie forme sonate).

Des 3 mouvements du concerto le finale est le plus complexe, avec sa structure hybride, ses irrégularités mais aussi avec son foisonnement thématique. La richesse mélodique est en effet exceptionnelle. Les mélodies succèdent aux mélodies, au point qu'il est difficile de les dénombrer avec précision.

Le refrain en tant que section comporte le refrain proprement dit **R** et 4 thèmes satellites A1, A2, A3, A4. R est d'abord présenté à découvert par le piano; "le refrain tire toute son envolée du saut d'octave : c'est en triomphateur qu'il s'élance" (O.Messiaen). Après cette entrée rayonnante, le piano se tait jusqu'à l'arrivée du premier couplet, pour laisser place à l'orchestre. Celui-ci nous fait entendre à nouveau R, suivi des 4 thèmes satellites. Tous ont la même fougue que le refrain proprement dit. Les 2 derniers, A3 et A4, ont un caractère cadenciel marqué. Nous n'entendrons plus ces 4 thèmes avant la coda.

Le 1er couplet comporte 4 thèmes B1, B2, B3, B4. Le piano ouvre le 1er couplet avec le thème B1 dans le ton de la tonique LA, bientôt relayé par les clarinettes. Mais le piano reprend la main et prolonge le thème B1 par un trait volubile qui prépare le passage à la dominante des thèmes suivants et s'achève par un trille. C'est bien dans le ton de la dominante que démarre le second sujet avec le thème B2, mais dans le mode mineur. Il est joué à l'orchestre avant d'être repris, allongé, modulé par le piano. Le MI majeur n'est pleinement installé

Concerto pour piano K.488 – 3ème mouvement : allegro assai

refrain | 1er couplet B | refrain | 2ème couplet C

A | B1 | B2 | B3 | B4 codetta | C1 | C2

n° de mesure: 1, 17, 32, 40, 52, 62, 74, trille, 106, 129, trille, 151, trille, 176, 188, 202, 230, 246, 262, 278, 294, 311

piano: R, trait, trait, R, transition

orchestre: R, A1, A2, A3, A4, vents, bois, pizzic., R, vents, vents, vents

14" 29" 36" 46" 55" 1'06 1'34 1'57 2'16 2'39 2'49 3'03 3'28 3'42 3'58 4'13 4'27 4'45

15" 31" 39" 50" 1'00 1'12 1'45 2'09 2'31 2'56 3'07 3'21 3'48 4'04 4'21 4'38 4'54 5'14

LA M — *mi m* — *MI M* — *LA M* — *fa# m* — *RE M*

3ème couplet B | refrain – coda

B1 | B2 | B3 | B4 codetta | codetta

312, 329, 363, trille, 385, trille, 412, 423, 441, 456, 472, 480, 496, 508, 524

piano: trait, R, A1, B4, A3, A4

orchestre: vents, vents, pizzic., R, A2, pizzicati

4'45 5'01 5'33 5'53 6'18 6'28 6'44 6'58 7'13 7'20 7'34 7'45 8'02

5'14 5'32 6'07 6'29 6'55 7'07 7'25 7'40 7'55 8'03 8'19 8'30 8'50

LA M — *la m* — *LA M* — *(RE M)*

temps des versions :

Rubinstein – Wallenstein (RCA)

Serkin – Abbado (DG)

R — m. 1 piano

B1 — m. 62 piano

B2 — m. 106 flûte — *p*

B4 — m. 176 piano

C2 — m. 262 clarinette — flûte

qu'avec B3, embryon de thème rapidement transformé en un long trait de piano fait de gammes et d'arpèges. Le piano s'arrête une première fois sur un trille, repart aussitôt de la même manière. On entend aux bois une citation du thème B2 pendant que le piano continue son trait jusqu'au 2ème trille qui achève l'épisode.

Le 1er couplet se termine par le thème B4. Après le thème proprement dit, énoncé par le piano, accompagné par les pizzicati des cordes et repris par les bois, viennent 2 courtes variations de ce thème qui ont pour fonction de conclure le 1er couplet et de ramener le refrain. B4 est un thème important qui n'est pas simple transition. Mozart le reprendra non seulement dans le 3ème couplet mais aussi dans la coda.

Le refrain R revient ensuite au piano, ramenant la tonique. L'orchestre joue le refrain à son tour, mais cette fois sans ses 4 thèmes satellites. Il le prolonge, le varie et module pour aboutir au fa# mineur du 2ème couplet.

Le 2ème couplet, section centrale du mouvement, comprend 2 thèmes, l'un C1 au relatif mineur fa#, l'autre C2 à la sous-dominante RE. Ils sont composés chacun de 4 modules de 8 mesures. Piano et instruments à vent interviennent tour à tour dans un dialogue très animé (les instruments à vent jouent un rôle particulièrement important dans ce mouvement : pratiquement tous les thèmes de l'orchestre sont énoncés par les vents). Le fa# de l'épisode C1 n'a absolument rien de la mélancolie du fa# de l'adagio. Il est très animé comme le reste. La partie de piano de C1 n'est à proprement parler qu'un trait léger et délicat, auxquel répondent les vents à découvert dans une mélodie très expressive.

La modulation en RE qui conduit à l'épisode C2 est brusque. Le thème est exposé par les clarinettes et la flûte, accompagnées par le piano. Celui-ci prend à son tour le thème, et le dialogue continue ainsi jusqu'à la mesure 294 où le piano commence un nouveau trait, qui servira de transition pour amener le 3ème couplet, c'est à dire la réexposition.

Le 3ème couplet apporte peu de changements par rapport au 1er couplet. Le thème B1 est raccourci et ne comporte plus le trait qu'il avait dans l'exposition. Le thème B2 est exposé en LA majeur au lieu de mi mineur. Le passage à la tonique mineure (au lieu de la dominante mineure mi, puisque le 3ème couplet correspond à la réexposition de la forme sonate) ne se fait cette fois qu'à la reprise du thème par le piano, dont la partie est allongée par un bref développement de B2. Les thèmes B3 et B4 sont presque identiques à ce qu'ils étaient dans le 1er couplet, à la tonalité près (tonique au lieu de dominante).

"**La coda** est étourdissante de verve et d'habileté technique", nous dit Olivier Messiaen. Elle commence par le retour du refrain au piano puis à l'orchestre. Les 4 thèmes satellites du refrain A1, A2, A3, A4 réapparaissent maintenant. Nous ne les avions plus entendus depuis le début. Cette fois les thèmes se partagent entre le piano et l'orchestre, au lieu d'être joués uniquement par l'orchestre. Mais il y a une autre différence importante par rapport à l'introduction : Mozart intercale entre A2 et A3 le thème B4 qui servait de codetta au groupe B. Comme A3 et A4 jouent également le rôle de conclusion du groupe A, avec leurs caractéristiques cadencielles bien affirmées, on voit comment Mozart renforce l'effet conclusif de la coda en réunissant les codettas de A et de B.

Toute cette fin est admirable. La manière dont le piano vient se mêler à l'orchestre et dialoguer avec lui, transforme complètement la matière du préambule, lui donne un nouvel éclat, une jubilation sans pareille. Pour Wyzewa et Saint-Foix c'est une "fête prodigieuse".

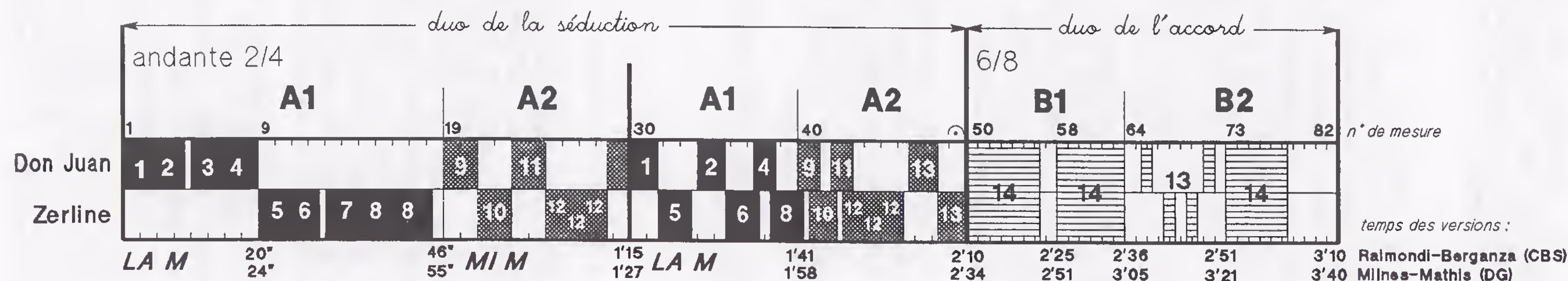
Ainsi se termine l'un des très grands chefs-d'oeuvre de la musique.

Don Juan - *La ci darem la mano*

C'est avec un extrait d'un autre très grand chef-d'oeuvre, *Don Juan,* que nous évoquerons pour terminer l'adaptation de l'analyse graphique au cas particulier de la musique vocale. Le duo entre Zerline et Don Juan au premier acte est un des plus beaux duos d'amour de l'histoire de l'opéra. Si nous avons choisi cet extrait ce n'est pas tant pour en faire l'analyse, que pour montrer ce que le graphisme peut apporter de spécifique à l'analyse d'une oeuvre vocale.

Nous nous plaçons ici bien entendu non dans l'optique de l'interprète mais dans celle de l'auditeur. Se plonger dans une partition d'opéra est toujours une épreuve, même si l'on s'en tient au texte. C'est déjà compliqué dans sa propre langue, parce que la lecture est éclatée et syllabique. C'est à fortiori encore beaucoup plus difficile avec une langue étrangère comme c'est le cas pour *Don Juan*. Il existe certes des livrets avec texte original et traduction côte à

Duo de Zerline et Don Juan - 1er acte de DON JUAN - n° 7



A1 — m. 1 — Don Juan

Là ci da-rem la ma-no, là mi dirai di si.

B1 — m. 49 — Zerline

Andiam, andiam, mio bene, a ri-storar le pe-ne d'un in no - cen-te a-mor!

A2 — m. 19 — Don Juan … Zerline

Vie-ni, mio bel di- let-to; mi fa pie-tà Ma-set-to.

B2 — m. 64 — violons 1

A1	DON JUAN	1	Là ci darem la mano,	Là-bas nous nous donnerons la main,
		2	là mi dirai di si.	là-bas tu me diras oui.
		3	Vedi, non è lontano?	Vois ce n'est pas loin,
		4	partiam, ben mio, da qui.	partons d'ici ma bien aimée.
	ZERLINE	5	Vorrei, e non vorrei,	Je voudrais et ne voudrais pas,
		6	mi trema un poco il cor ;	mon coeur tremble un peu ;
		7	felice, è ver, sarei,	je serais heureuse il est vrai,
		8	ma puo burlarmi ancor.	mais il peut aussi se moquer de moi.
A2	DON JUAN	9	Vieni, mio bel diletto ;	Viens, mon beau plaisir ;
	ZERLINE	10	Mi fa pietà Masetto.	Masetto me fait pitié.
	DON JUAN	11	Io cangero tua sorte.	Je changerai ton sort.
	ZERLINE	12	Presto non son più forte.	Vite, je ne suis plus assez forte.
B	DON JUAN et ZERLINE	13	Andiam,	Allons,
		14	Andiam, andiam, mio bene,	Allons, allons, mon coeur,
			a ristorar le pene	compenser les peines
			d'un innocente amor !	d'un innocent amour !

côte, dont la lecture est facile, mais ces textes ont l'inconvénient majeur d'être séparés de la musique. De plus, les livrets ne comportent généralement pas les répétitions et les retours en arrière du texte, si fréquents dans la musique lyrique et si nécessaires à la compréhension des relations texte-musique (répétitions bien entendu dépourvues de sens en l'absence de musique).

Le graphique ci-contre met clairement en évidence les différentes parties de la scène entre Zerline et Don Juan : duo de la séduction (A1, A2, reprise de A1 et A2), duo de l'accord (B1, B2). Nous retrouvons ici le LA majeur du concerto pour piano, aussi rare dans sa musique vocale que dans sa musique instrumentale, mais tonalité toujours très chaleureuse chez Mozart.

Le duo de la séduction débute, dans son premier épisode A1, par la phrase enjôleuse de Don Juan qui tente de séduire Zerline avec beaucoup d'adresse. Celle-ci reprend la mélodie de Don Juan en l'allongeant un peu. Elle répète la dernière partie de sa phrase : *ma puo burlarmi ancor (mais il peut aussi se moquer de moi).* Répétition du texte qui souligne son hésitation, importante pour comprendre l'évolution de Zerline.

L'épisode A2 introduit un nouveau thème à la dominante MI. Jusqu'ici les échanges entre Don Juan et la jeune femme se faisaient strophe par strophe. A partir de A2 les échanges vont avoir lieu vers par vers, d'abord dans les 4 vers 9 à 12. On remarquera la nouvelle répétition, triple cette fois, du vers 12 : *non son piu forte (je ne suis plus assez forte).* Zerline essaye encore de résister. En vain, elle chancelle déjà. On remarquera aussi que la ligne mélodique de A2 est beaucoup plus ornée chez Zerline que chez Don Juan. D'abord signes de coquetterie et de sensualité, les ornements traduisent aussi les hésitations, les réticences ou les attentes de Zerline, par le retard qu'ils apportent à l'arrivée de la note réelle (appoggiature la#, broderie do#, etc...).

Comme dans une forme sonate sans développement, Mozart reprend le texte et la musique à son début, en laissant le 2ème thème A2 à la tonique LA cette fois. Mais cette réexposition est écourtée. Les évènements s'accélèrent, la séduction se fait plus pressante : 20 mesures au lieu de 30 avec omission des vers 3 de Don Juan et 7 de Zerline. Ils enchevêtrent maintenant leurs phrases amoureuses. Lorsque revient le 2ème thème A2 avec les vers 9 à 12, les phrases vont même se chevaucher. Dans la fébrilité de l'instant, chacun n'attend plus que la phrase de l'autre soit terminée pour commencer la sienne. Zerline répète encore 3 fois *non son piu forte*, d'une voix presque étranglée. Elle est prête à s'abandonner à Don Juan.

Le duo de l'accord est maintenant possible. Les voix de Don Juan et Zerline fusionnent. Ils chantent ensemble (à distance de tierce) une mélodie B1, pleine de sensualité et d'allégresse : "les 2 voix en lignes parallèles s'élancent vers les félicités promises" (H. Barraud). Nous entendons 2 fois ce thème enjoué pour lequel Mozart choisit une mesure à 6/8 plus balancée que le 2/4 précédent. Puis les premiers violons jouent un contre-sujet B2, qui ajoute légèreté et entrain à la mélodie précédente, avec son rythme sautillant de "croches pointées-doubles". Don Juan et Zerline sortent enlacés, chantant une dernière fois la mélodie de leur amour.

On perçoit très bien sur le graphique la progression du dialogue et de la séduction de Don Juan. Cela va de l'échange distant du début à la fusion totale de la fin. La relation texte-musique est merveilleusement maîtrisée par Mozart et c'est pour nous un enchantement de pouvoir découvrir tout ce qu'il a mis dans cet admirable duo.

*

* *

Nous avons vu comment on pouvait utiliser la méthode d'analyse graphique dans le cas du concerto et de la musique vocale. A condition de faire les adaptations nécessaires, il est possible d'appliquer la méthode à presque tous les autres domaines de la musique. Dans un quatuor ou un quintette par exemple, on peut affecter une ligne distincte à chaque instrument. Le graphisme obtenu est très évocateur : on voit très bien la circulation des thèmes et le rôle joué par chaque instrument. L'analyse graphique est donc d'une utilisation très générale. Nous avons pu en vérifier les qualités pédagogiques depuis 3 ans auprès de nombreux auditeurs, musiciens ou mélomanes. L'évolution technologique permet aujourd'hui de l'utiliser très largement dans l'enseignement musical.

Annexes

Annexe 1 - bibliographie

M. GIRDLESTONE - *Mozart et ses concertos pour piano*
Librairie Fischbacher - 2 volumes 1939 (rééd. 1953)
(livre malheureusement introuvable en français - une édition anglaise existe chez Dover)

O. MESSIAEN - *Les 22 concertos pour piano de Mozart*
Librairie Séguier - 1987

A. HUTCHINGS - *A companion to Mozart's piano concertos*
Oxford University Press - Londres 1979

D. FORMAN - *Mozart's concerto form*
Da Capo Press - New York 1983

J.V. HOCQUARD - *Mozart, l'amour, la mort*
Librairie Séguier - 1987

J. et B. MASSIN - *Mozart*
Fayard - 1958 (rééd. 1990)

T. de WYZEWA et G. de SAINT-FOIX - *Mozart*
Laffont (Bouquins) - 2 volumes 1936 (rééd. 1986)

P. et E. BADURA-SKODA - *L'art de jouer Mozart au piano*
Buchet Chastel - 1974

M. LECOMPTE - *Guide du mélomane - 2ème symphonie de Beethoven*
Durand - 1986

D.F. TOVEY - *Essays in musical analysis*
Oxford University Press - Londres 1935 (rééd. 1981)

Annexe 2 - les moyens informatiques

Les cours sont préparés sur un micro-ordinateur compatible PC, muni d'une interface MIDI et associé à une imprimante laser, à l'aide de 3 logiciels : traitement de texte, logiciel de dessin graphique, logiciel musical. Le présent article a été entièrement composé et mis en page avec ces 3 logiciels.

Le logiciel musical, Music Printer, est importé des USA par la société France Midi Production. C'est un logiciel très performant et très pratique. Les notes peuvent être introduites dans l'ordinateur, soit avec le clavier ou la souris, soit à l'aide d'un piano MIDI. Il n'est pas nécessaire d'avoir un ordinateur très puissant mais un disque dur est préférable. Le programme accepte toutes les imprimantes. Les meilleurs résultats sont obtenus avec les imprimantes laser ou à jet d'encre.

Music Printer permet non seulement d'imprimer les exemples musicaux utilisés dans l'analyse, mais aussi de les exécuter sur un instrument MIDI ou sur un expandeur (synthétiseur sans clavier). Notre ordinateur étant trop encombrant pour être apporté en cours (il faudrait disposer pour cela d'un micro-ordinateur léger et portatif), nous utilisons un petit séquenceur (MC5 de Digigram), dans la mémoire duquel sont chargés les exemples préparés sur ordinateur. Le séquenceur est ensuite branché soit sur un piano portable MIDI (CPS 300 de Casio), soit sur un petit expandeur (EMT 10 de Yamaha), relié à l'amplificateur. Le séquenceur et l'expandeur que nous utilisons ne sont plus actuellement commercialisés, mais on trouve maintenant un peu partout de nouveaux modèles à des prix abordables.

Avant d'écouter un mouvement dans son entier, nous faisons entendre les thèmes principaux, soit à partir du disque laser, soit à partir du séquenceur. L'intérêt du séquenceur est que l'on peut préparer les exemples musicaux de la manière la plus pédagogique possible. On peut en effet modifier à volonté le tempo, faire jouer les différentes voix d'une polyphonie, d'abord séparément puis ensemble etc... tout en suivant les notes de l'exemple sur l'écran, grâce au rétro-projecteur.

L'HISTOIRE ET L'ANALYSE AU LYCÉE

par **Yves MAZE**
Professeur d'éducation musicale

ATONALITE, DODECAPHONISME, MUSIQUE SÉRIELLE

Atonalité signifie absence de tonalité, suspension de la fonction tonale des sons, abolition d'une quelconque hiérarchie entre eux : plus de degrés forts, ni de degrés faibles. *Une séquence atonale quelle qu'en soit l'importance correspond à une neutralisation des attractions existant au sein d'une tonalité donnée*. La double polarité et le jeu d'alternance, tonique-dominante sont anéantis. Chaque son ou agrégat de sons ainsi privé d'orientation est comme livré au hasard. C'est alors au compositeur, et à lui seul, qu'il appartient de rendre à ce son, unique ou agrégé à d'autres une cohérence avec ce qui le précède ou le suit. La recherche d'une dynamique excluant tout rapport d'attraction préétabli constitue une rupture complète avec la pratique musicale antérieure.

Plusieurs compositeurs d'envergure se sont au début du siècle acheminés vers l'atonalité sans pour autant l'ériger en principe. L'autrichien Arnold Schoenberg (1874-1954) fut le seul à prétendre en faire le fondement exclusif de la composition musicale tournée vers l'avenir. Dès 1907-1908 le créateur de l'Ecole de Vienne a suspendu les fonctions tonales dans son second quatuor, avant de renouveler l'expérience l'année suivante dans ses Cinq pièces pour orchestre, opus 16. Plus tard après un silence de plusieurs années, Schoenberg a livré au monde musical le fruit de ses réflexions, **le dodécaphonisme** à propos duquel il prononça en 1922, une phrase aussi célèbre que délibérement provocatrice : «Je viens de faire une découverte qui assure pour deux siècles, la suprématie de la musique allemande».

Le dodécaphonisme est une systématisation logique et rigoureuse du principe atonal. Il est fondé sur la série des douze sons du total chromatique présentés dans un ordre choisi par le compositeur. Aucun d'eux ne sera répété avant que n'aient été entendus les onze autres.

La série dodécaphonique est sujette à des transformations dont le détail n'entre pas dans le cadre de cet exposé. Mais il est aisé de comprendre que l'égalité de traitement appliquée au douze sons empêche toute prédominance des uns par rapport aux autres et, par conséquent, toute résurgence du sentiment tonal.

Les deux principaux élèves de Schoenberg Alban Berg (1885-1935) et Anton Webern (1883-1945) ont adopté le dodécaphonisme. Le premier l'a tiré vers, un expressionnisme puissant et morbide, le second dans le sens du dépouillement et d'un hermétisme accru. Weber a commencé à étendre le principe de la série jusqu'alors, limité à la hauteur aux autres paramètres du son : timbre, durée, rythme intensité. C'est pourquoi on a donné le nom d'Ecole sérielle au courant artistique issu du dodécaphonisme qui s'est développé après la guerre de 1939-45. Ce mouvement a compté et compte encore des représentants très en vue dans plusieurs pays. Boind Aloys Limmerann (1918-1970) Hans Werner Henze (né en 1926); ce dernier pour un temps limité seulement, en Allemagne. Luigi Dallapiccola (1904-1975), Bruno Maderna (1920-1973) Luigi Nono(né en 1924) et gendre de Schoenberg, Luciano Berio né en 1925 en Italie), Eliott Carter (né en 1908) aux USA, Pierre Boulez (né en 1925), l'une des personnalités qui dominent notre temps, en France.

CONQUETE DU TOTAL SONORE

Le courant sériel issu du dodécaphonisme, ne recouvre pas l'ensemble du panorama musical actuel. Il est concurrencé ou complété par des approches différentes mettant en jeu d'autres principes de

renouvellement. Ces procédés plus modernes dépassent le dodécaphonisme en ce sens que les musiciens s'y trouvent placés devant des moyens accrus : non plus les douze sons résultant de la division de l'octave en demi-tons, mais la totalité des sons perceptibles.

Outre l'utilisation des bruits, il existe deux façons d'accroître à l'infini le domaine où s'exerce l'imagination des musiciens. *L'une est d'ajouter à la division de l'échelle des sons en tons et demi-tons, le tiers de ton, le quart de ton et d'autres, micro-intervalles encore plus petits. L'autre est de considérer l'étendue qui va du grave à l'aigu, non plus comme une échelle mais comme une continuité permettant les glissements progressifs de hauteurs.* Ces deux procédés ne sont pas exclusifs l'un de l'autre et peuvent s'employer concurremment. Les micro-intervalles ont eu des précédents historiques; le continuum des hauteurs est entièrement nouveau. Ainsi se trouve réalisée la conquête du "total sonore".

Cette conquête a été facilitée par la mise au point après la seconde Guerre Mondiale d'appareils et de machines à son aux possibilités théoriquement illimitées : magnétophones, générateurs électroniques, synthétiseurs, consoles de mixage etc... Cependant les compositeurs les plus perspicaces ont rapidement perçu le danger de déshumanisation que comporte une réalisation de la pensée musicale par des moyens purement mécaniques ou électroniques. Ils ont donc conservé dans de nombreux cas la voix et les instruments traditionnels. Ces auteurs bien, avisés ont ainsi rendu aux interprètes leur part de créativité.

Pour aboutir à des oeuvres significatives en imposant un ordre à l'infinité des combinaisons sonores imaginables la création musicale contemporaine emprunte divers cheminements : l'intuition et le raisonnement mathématique chez un Yannis Xénakis (né en 1922) l'inspiration plus une part d'improvisation et de hasard chez un Karl Heinz Stockhausen (né en 1923). Il ne faut pas oublier non plus ceux qui élaborent de nouvelles synthèses à partir des différents langages existants tonal, seriel, post-seriels. Tel est le cas du grand compositeur hongrois Gyorgy Ligeti (né en 1923) et du Polonais Krzystof Penderecki (né en 1933).

Les personnalités qui se rattachent à l'Ecole sérielle et celles qui ont participé à la conquête du total sonore constituent *l'Avant-Garde*. Ainsi nomme-t-on aujourd'hui, ce qui est tout simplement, la musique de notre temps.

UN SUPPLÉMENT D'AME

La musique est un art recherché pour la qualité des émotions qu'il procure. C'est un assemblage de sons voulu par l'homme qui dispose pour le réaliser de sa propre voix et d'instruments qu'il a lui-même fabriqués. Le premier de ces deux moyens, le chant, rend possible l'union de la musique et de l'expression verbale. Le second, l'art instrumental permet à l'imagination créatrice de se libérer de tout assugettissement à la parole.

Les façons de considérer cette activité et les différentes conceptions dont-elles témoignent ont considérablement varié au cours des âges. Cependant toutes s'accordent au moins sur quelques points. L'art musical donne le pouvoir "d'enchanter" dans tous les sens du mot : causer un vif plaisir, charmer, séduire, ravir, captiver, ensorceller. Il confère à celui qui en détient les secrets une capacité inexplicable d'émouvoir, d'enthousiasmer, de réconforter, voire même de guérir ses semblables.

Dans la pensée arimiste du primitif la musique est une incantation destinée à obtenir une disposition favorable des Esprits, un acte de sorcellerie, visant à envoûter. Cette idée de puissance magique se retrouve dans les civilisations antiques ou traditionnelles. La musique y est souvent représentée comme un don surnaturel fait, à l'humanité par un dieu bienveillant ou son envoyé. Elle permet de conjurer les forces maléfiques, de dominer la peur de dissiper les ténèbres de l'ignorance. On trouve une illustration parfaite de cette croyance dans l'histoire mythique d'Orphée, fils du dieu grec Apollon. Cette légende vieille de plus de deux mille ans continue de hanter l'imagination des poètes et des musiciens. C'est le récit des péripéties d'un voyage dans l'Autre monde accompli par le plus ancien d'entre eux (ou prétendu tel).

Orphée, réussit à entrer vivant dans l'Au-delà en vertu du pouvoir merveilleux de son chant et de sa lyre. Afin de délivrer Eurydice son épouse défunte, il traversa le Styx sur la barque de Charon et pénétra aux Enfers, séjour des morts et royaume d'Hadès. Grâce à la musique, le héros parvint à vaincre les obstacles, dressés sur son chemin et à fléchir la volonté de sombres et cruelles divinités. Il échoua néanmoins dans ce qui était le but de son entreprise : rendre vie à Eurydice. En effet, contre la promesse faite à Hadès, l'amoureux Orphée ne put s'empêcher de regarder sa compagne alors qu'il se trouvait encore dans le royaume de ce dieu. Il la perdit ainsi pour toujours.

Certaines sagesses de la Grèce, de la Chine et de l'Inde font de la musique le mystérieux fondement de l'équilibre universel et de son étude une des clés de la connaissance.

Avec le Christianisme et d'autres religions supérieures le chant devient support de la prière. Il est censé rendre efficaces les paroles par lesquelles le croyant rend grâce au Tout-Puissant et lui demande en retour soutien et miséricorde. Cette conception reste encore en rigueur dans ce que nous nommons "musique sacrée".

Par ailleurs la musique remplit depuis des temps immémoriaux un rôle de lien social et pas seulement en «adoucissant les moeurs». Elle est requise dans la plupart des grandes circonstances de la vie privée ou publique : mariages, funérailles, célébrations de victoires, commémorations.

L'art des sons est couramment investi d'une fonction ludique qui se manifeste particulièrement à travers la danse. Dans ce cas comme dans d'autres elle se révêle être un puissant moyen de participation affective. En effet la musique, surtout quand elle est associée à l'expression corporelle favorise un dépassement de soi. Chacun peut alors transcender sa solitude en prenant part à un partage d'émotions et un élan collectif.

Au niveau où se placent artistes et mélomanes, compositeurs et dilettanti, l'enjeu est celui de la délectation esthétique. La musique exprime des aspirations qui trouvent un écho, à travers ses interprêtes, chez ceux, qui l'écoutent. Elles les arrache aux réalités prosaïques et aux désagréments de la vie en leur procurant un sentiment de plénitude... C'est la musique consolatrice refuge des âmes sensibles et expérience unique de communication des consciences par delà les mots.

Dans son grand oeuvre romanesque intitulé "A la Recherche du Temps Perdu" l'écrivain Marcel Proust nous suggère ce dont il s'agit. Les citations qui suivent se rapportent à une soirée mondaine de la Belle Epoque au cours de laquelle est interprêté le Septuor d'un compositeur imaginaire : Vinteuil. Ce dernier ressemble un peu à César Franck, à Debussy, surtout à Gabriel Fauré et même, en tant que créateur, à l'écrivain lui-même.

«Un duc, pour montrer qu'il s'y connaissait déclara : «C'est très difficile à bien jouer». Des personnes plus agréables causèrent un moment avec moi. Mais qu'étaient leurs paroles, qui comme toute parole humaine extérieure me laissaient si indifférent, à côté de la céleste phrase musicale avec laquelle je venais de m'entretenir. J'étais vraiment comme un ange qui déçu des ivresses du Paradis tombe dans la plus insignifiante réalité. Et, de même que certains êtres sont les derniers témoins d'une forme de vie que la nature à abandonnée, je me demandais si la Musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes. Elles est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites, l'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celle du langage parlé et écrit. Mais ce retour à l'inanalysé était si enivrant qu'au sortir de ce paradis le contact des êtres plus ou moins intelligents me semblait d'une insignifiance extraordinaire».

Et, quelques lignes plus haut, on peut lire cet étonnant passage de la Prisonnière où, sauf à moderniser le vocabulaire, tout est dit :

«Chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même, différente de celle dont viendra, appareillant pour la terre, un autre grand artiste...
Cette patrie perdue, les musiciens ne se la rappellent pas, mais chacun d'eux reste accordé en un certain unisson avec elle; il délire de joie quand il chante selon sa patrie, la trahit parfois par amour de la gloire, mais alors en cherchant la gloire il la perd, et, ce n'est qu'en la dédaignant qu'il la trouve, quand il entonne ce chant singulier dont la monotonie – car quel que soit le sujet qu'il traite, il reste identique à soi-même – prouve chez le musicien la fixité des éléments composants de son âme».

Yves Maze

---

bibliographie

• Docteur Alfred TOMATIS. **Pourquoi Mozart?** Editions Fixot (diffusion Hachette). 196 pages, 99 francs.

Pourquoi, est-il souvent demandé à Alfred Tomatis, utiliser presque exclusivement la musique de Mozart pour aider vos patients soit à résoudre des problèmes de communication, soit à réaccorder leur oreille, ou bien encore à retrouver leur voix? "Seule la musique de Mozart, répond-il, agit sur tous et partout"; elle appartient à la catégorie des universaux. Simple souci d'efficience... Et ce, bien entendu, en dehors d'une prédilection déclarée pour le compositeur de *La Flûte enchantée*: "Avec Mozart, ajoute le bon docteur en paraphrasant Nietzsche, on devient ce que l'on est!"
Le ton de l'essai est rien moins que neutre. D'aucuns, probablement, le lui reprocheront... Le but proclamé étant, au demeurant, d'étudier pourquoi Mozart diffère des autres compositeurs, non pas sur le plan musical, mais en fonction des effets neurophysiologiques déclenchés par sa musique. L'analyse spectrale comparée d'oeuvres de Mozart et d'autres compositeurs est censée concourir à la démonstration; elle laisse toutefois quelque peu perplexe...

• Yves DANDELOT. **Les gaîtés de la musique classique**. Editions Buchet/Chasteh. 142 pages, 90 francs.

Si vous souhaitez en savoir davantages sur la *Perceuse* de Faux Ré, l'*Inceste* de Glück, *Jeanne au boucher* d'Arthur Honegger, *Guidon et Aînée* de Purcell, Pauline des Mites ou le *Tabac du Père Golèze* ne manquez pas de compulser cet aimable catalogue de nos plus belles perles d'inculture musicale. Préface de Soeur Yehudi Menuhin.

• Marie-Christine VILA. ***Sotto voce,* Mozart à Paris**. Préface d'Elisabeth de Fontenay, Editions Actes Sud. 198 pages, 120 francs.

Si le Tout-Paris de 1763 avait fêté l'enfant prodige de sept ans – "Merveilleux et sublime monstre" tel que les appréciait un XVIIIe siècle pourtant singulièrement matérialiste –, le jeune homme de vingt-deux ans, tombant en pleine Querelle théorique des piccinnistes et des gluckistes, passa tout simplement inaperçu.

Bien qu'elle soit elle-même philosophe, Marie-Christine Vila fait ici le procès des théoriciens, du pouvoir absolu de *l'entendement* sur *l'oreille* chez les Français du Siècle des lumières, lesquels – sauf peut-être Diderot – ne comprenaient pas que l'on pût goûter la musique instrumentale pour elle-même, sans référence à la poésie, sans imitation de la nature. Délectable est, à ce propos, la fiction imaginée d'une rencontre, à Paris, entre Jean-Jacques Rousseau et Mozart...
Marie-Christine Vila s'inquiète, *in fine,* du culte à tout le moins suspect dont fait l'objet aujourd'hui l'oeuvre de Mozart laquelle, pour incomparable que soit le plaisir qu'elle nous offre, "ne se déploie pas dans une sphère idéale, surhumaine, divine"...

• Martin GREGOR-DELLIN. **Richard Wagner**. Fayard, éditeur. Collection Les Indispensables de la musique. 916 pages, 150 francs.

Bienvenue soit la réédition de cet ouvrage, salué par la critique, en 1982, comme le meilleur livre de l'année paru sur la musique. Ni hagiographie, ni démythification, il s'agit ici probablement de la meilleure biographie de Wagner publiée à ce jour.

• **Georges Aperghis, le corps musical**, ouvrage collectif conçu et réalisé par Antoine GINDT. Editions Actes Sud. 267 pages, 150 francs.

Honneurs sont ici rendus à l'homme-Protée du théâtre musical, pour qui musique, opéra, théâtre, littérature, psychanalyse, philosophie, peinture, la Grèce, Avignon et Bagnolet sont les indispensables ferments de l'oeuvre.
Concourent à ce juste hommage : Antoine Gindt ("L'état et la variation", ainsi que divers textes écrits à partir d'entretiens avec Georges Aperghis), Catherine Clément (superbe "Portrait de l'artiste en platane"), Jean-Pierre Drouet ("L'interprète et son double"), Michael Lonsdale ("Le point de vue de l'acteur"), Antoine Vitez ("Les années Antoine"), Yannis Kokkos ("Les sons des ténèbres"), Hugo Santiago ("A propos d'un film de musique"), Guy Erismann ("Le parcours théâtral"), Maurice Fleuret ("Actualité et commentaires"), Daniel Durney ("La règle du jeu", étude du langage et de l'oeuvre d'Aperghis illustrée de nombreux exemples musicaux). Contributions émaillées de textes du compositeur de *L'Echarpe rouge*.

• Edmée ARMA, **Am Stram Gram, le monde de l'enfant par les formulettes, les comptines et les chansons**, Illustrations de Pierre Ballouhey. Editions A Coeur Joie. 262 pages, 130 francs.

Le folklore français de la petite enfance n'avait pas son florilège. Le voici, composé par la meilleure spécialiste qui

soit. Avec son mari Paul Arma – lui-même disciple de Béla Bartok –, Edmée Arma n'a-t-elle pas consacré de nombreuses années à la collecte de chansons populaires, en France et dans toute l'Europe?

Toutes les anciennes provinces de France sont ici représentées, par des formulettes – plusieurs centaines –, des chansons, des danses et des comptines (167 thèmes musicaux notés). Tous les événements de l'enfance sont, bien entendu, illustrés: Naissance, première sortie, baptême, cadeaux, bercement, jeux du réveil, jeux pour consoler, pour faire rire... Découverte du visage, du corps, premiers exercices physiques, premiers pas... Education par l'ironie: "civilité puérile et honnête" (propreté, premières dents, à table), consolation par la moquerie... Bestiaire, devinettes, école, fêtes des quatre saisons...

Un bien réjouissant bain de jouvence!

• Astra DESMOND, **Les lieder de Schumann**, (essai traduit de l'anglais par Myriam Tchamitchian-Faure). Editions Actes Sud. 102 pages, 95 francs.

Depuis les onze lieder de jeunesse datant des années 1827-1828 et dédiés à ses trois belles-soeurs jusqu'aux ultimes *Cinq poèmes attribués à la reine Marie Stuart op. 135* datés de 1852, Schumann composa près de trois cents lieder, dont plus de cent quarante en 1840, "l'année miraculeuse", année du mariage avec Clara. On peut toutefois déplorer que, de cet ensemble, ne soient quasiment jamais interprétés – en dehors des trois plus grands cycles – que les lieder du premier des trois volumes. Même si quelques-uns des derniers lieder du troisième volume portent tragiquement la marque de la détérioration du génie...

Sans prétendre être comparé à l'admirable somme d'Eric Sams *The Songs of Robert Schumann* (Londres, 1969), le vade-mecum de la mezzo-soprano anglaise Astra Desmond (spécialiste du lied, de la mélodie et de l'oratorio) permettra à plus d'un interprète ou mélomane de découvrir la partie méconnue d'une oeuvre pourtant universellement célébrée.

• François-Bernard MACHE, **Musique, Mythe, Nature ou Les dauphins d'Arion**, Editions Méridiens Klincksieck, 220 pages.

L'effondrement récent des idéologies politiques n'a eu d'égal que le discrédit des grands terrorismes esthétiques qui faisaient florès entre les années cinquante et soixante-dix. Depuis lors, la prise de parole par tous et partout est de mise; de nouveaux courants de pensée ont pu voir le jour...

Pour François-Bernard Mâche, "la mentalité primitive est un état de la mentalité humaine et non une étape de son développement historique". La pensée mythique serait donc consubstantielle à l'homme, ne précédant pas la pensée logique, mais coexistant avec elle. Aussi, estime F.-B. Mâche, devons-nous *composer* (dans tous les sens du terme) avec ces sources mythiques... Mais c'est également vers les sons produits par les animaux – en particulier, les chants d'oiseaux – que F.-B. Mâche, ancien élève d'Olivier Messiaen, oriente sa recherche. Posant ainsi les premiers jalons de ce qui pourrait devenir une *zoomusicologie*...

Recherche d'universaux, aussi bien dans la pensée mythique que dans l'immense champ linguistique du monde animal. Volonté de mettre en évidence les racines communes entre Nature et Culture, de mettre fin à leur antagonisme radical... Le mythe grec du musicien Arion sauvé par des dauphins illustre bien le propos.

• **L'interprétation de Chopin en France**, Textes réunis et présentés par Danièle Pistone. Librairie Honoré Champion. N°20 de la collection Musique-Musicologie dirigée par Danièle Pistone. 246 pages, 140 francs.

Que de malentendus autour de Chopin, avant que notre époque l'ait enfin reconnu – et le cher Vladimir Jankélévitch n'y est pas pour peu – comme l'un des compositeurs les plus novateurs de l'histoire du langage musical! L'université de Paris-Sorbonne lui avait déjà consacré tout un colloque, en 1983; elle lui consacrait également une journée, en 1989, sur le thème de *L'Interprétation de Chopin en France*. Journée dont voici, en quelque sorte, les actes, augmentés de travaux récents et de réactions aux communications présentées.

Les textes ont été regroupés en deux grandes parties. **Traditions & réactions**: Des éditions françaises à l'interprétation de Chopin selon André Gide, en passant par l'histoire plus ou moins heureuse des transcriptions et des particularités d'interprétation (emploi de la pédale, rythmes de danses, rubato...), cette première partie propose maint point de vue original sur les successives conceptions interprétatives de la musique de Chopin.

Interprètes & critiques: Si les critiques musicaux ont relativement peu parlé de Chopin, ils ont, en revanche, beaucoup parlé de ses interprètes. Eu égard à son titre, le présent ouvrage ne fait naturellement pas exception... Sont ainsi brossés les portraits de Pugno, Cortot, Paderewski, Perlemuter, Samson François et bien d'autres. Ici, toutefois, la réflexion est menée à son terme...

• Docteur Alfred TOMATIS. **Nous sommes tous nés polyglottes**, essai (avec la collaboration de Loïc Sellin). Editions Fixot (diffusion Hachette). 220 pages, 109 francs.

Le docteur Alfred Tomatis est mondialement connu – et controversé... – pour ses travaux sur l'audition, le langage et

la communication. Voici les trois lois qui – selon lui – régiraient les rapports entre audition et phonation:
– *Loi fondamentale*: "la voix ne contient que ce que l'oreille entend."
– *Corollaire*: "Si l'on rend à l'oreille lésée la possibilité d'entendre correctement les fréquences perdues ou compromises, celles-ci sont instantanément et inconsciemment restituées dans l'émission vocale."
– *Loi de rémanence*: "la stimulation auditive entretenue pendant un temps déterminé modifie, par un phénomène de rémanence, la posture d'auto-écoute du sujet et, par voie de conséquence, sa phonation."

Alfred Tomatis tente de démontrer qu'il est indispensable de tirer les conséquences de ces principes pour une correcte intégration des langues vivantes. "Alors que le français n'utilise qu'une octave, l'anglais en utilise quatre et le russe... onze", affirme-t-il tout uniment. "Si vous n'entendez pas *à la manière* d'un anglais, ajoute-t-il, vous ne pourrez jamais apprendre sa langue, entrer dans sa psychologie, adopter sa façon de s'exprimer, trouver les mots adéquats, comprendre ses structures grammaticales. (...) Eduquons, ouvrons notre oreille et nous découvrirons que nous sommes nés pour parler toutes les langues."...

Il serait intéressant de savoir ce qu'Alfred Tomatis pense du cas de l'écrivain qui, aujourd'hui, manie peut-être le plus parfaitement la langue française, de celui qui a écrit; "On n'habite pas un pays, on habite une langue", et qui a cependant conservé le plus terrible accent de sa Transylvanie natale, Cioran.

Francis Cousté

communiqué

À l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du Comité National pour l'Enseignement Artistique, Georges Raynaud, président-fondateur du CNEA et Alain Casabona, secrétaire général, recevaient, le mercredi 9 octobre 1991, dans les salons de l'Hôtel de Crillon à Paris. Alain Casabona remercia les nombreuses personnalités présentes de leur soutien actif et fit le bilan de l'action du CNEA.

À l'issue de cette manifestation, un concert fut donné en l'église de la Madeleine, au cours duquel fut notamment exécutée l'admirable *Waisenhaus-messe*, composée par Mozart à l'âge de douze ans. L'enregistrement de ce concert exceptionnel – donné par l'Orchestre symphonique Altaïr et la Maîtrise des Hauts-de-Seine sous la direction de Francis Bardot – devrait faire l'objet d'une édition en disque compact.

F.C.

nOtre discOthèque

• **W.A. MOZART,** ***L'œuvre pour pianoforte à quatre mains*** **; Vals-les-Bains. De plein vent. 1990, 2 CD (N° PDV CD 9014, 120'59").**

L'œuvre pour pianoforte de Mozart fait partie de ce que l'on tend à considérer comme faisant partie des "badineries", des plaisanteries de et pour salon. Or, qu'elles soient en majeur comme le KV 19b ou le KV 358 ou qu'elles soient en mineur comme le KV 401, elles contiennent une joie de vivre qui fait indéfectiblement penser au mot d'Arthur Schnitzler : *La musique,* assurait-il, *a certainement un caractère amoral. Sous l'influence de son mélodieux je me sens prêt à m'absoudre de tous mes péchés, passés et futurs.*

Nadine Palmier et Joël Rigal, qui ont été les élèves des plus grands (Demus, Badura-Skoda), donnent de ces œuvres une interprétation fine et brillante qu'ils expliquent dans un bon livret d'accompagnement qui replace ces pièces dans leur contexte. La prise de son est bonne, mettant en valeur non seulement le jeu des interprètes, mais aussi le Mc Nulty prêté par Paul Badura-Skoda.

• **Michel CORRETTE,** ***le 25ᵉ concerto comique.*** **Lyon, C.R.D.P., 1991, Vidéogramme (690 A 5043, VHS 13'30").**

Dans le cadre du Musée des Arts décoratifs de Lyon, l'Ensemble baroque du Vieux Lyon dirigé par Jean Estournet, nous donne cette œuvre de Michel Corrette comme exemple de musique baroque à une époque où s'affrontaient Modernistes et Bouffons dont Diderot s'est largement fait l'écho. Michel Corrette avait créé dans cette œuvre une série de trois "pastiches" qui sont analysés par Michel Cusin et Philippe Andriot.

Ce vidéogramme qui est à prendre comme une initiation au mouvement baroque en musique nous permet d'entendre des instruments anciens que la prise de son met beaucoup mieux en valeur que la prise de vue aux couleurs parfois dures (problèmes d'éclairage). On aurait aussi aimé que l'on s'attarde un peu plus sur le clavecin Donzlague qui est un instrument d'exception. Malgré tout, il faut féliciter le CRDP de Lyon pour cette intitiative qui permet de mieux vivre la musique en la donnant à voir jouer. Gageons que les petites imperfections techniques se corrigeront dans les prochaines cassettes.

Daniel Fondanèche

ANNÉE MOZART

• ***Les airs de concert,*** **K. Te Kanawa, T. Berganza, E. Gruberova, E. Hobarth, K. Laki, G. Windbergh, D. Fischer Dieskau, F. Corena, Wiener Kammerorchester, dir. György Fischer, etc. Coffret de 5 CD Decca, 430 3000-2, ADD et DDD, 5 h 36'34.**

Les airs de concert de Mozart sont non seulement une belle succession de chefs-d'œuvre – composés de 1765 à 1791 – mais ils représentent une part quantitativement importante des œuvres écrites pour voix et orchestre. Jean-Victor Hocquard in *Mozart dans ses airs de concert,* Séguier, Paris, 1989, en présentant cinquante de ces œuvres fait justement remarquer que si on les compare aux quarante-cinq airs des quatre grands opéras – *Les Noces, Don Giovanni, Cosi, La Flûte* – il y a une matière semblable. Et quand on sait combien Mozart savait traduire en musique les passions humaines...

Pas de vaine virtuosité mais des airs adaptés aux chanteurs comme le ténor Anton Raaff ou les sopranos Josepha Duschek, Aloysia Weber ou Nancy Storace. C'est pour cette dernière et lui-même, figuré par le piano, que Mozart écrivit l'étonnant K 505.

Les producteurs nous avaient trop longtemps proposé une maigre sélection aussi les mélomanes avaient-ils accueilli avec joie le coffret de disques noirs qui contenait l'intégrale des airs pour soprano. Le report est complété par les airs pour ténor et basse, avec de belles surprises. On peut sans doute chipoter pour telle ou telle œuvre, mais ce serait bêtement bouder le grand plaisir que procure l'audition de ces cinq CD. Une réédition attendue.

• **Trois opéras chez Philips :** ***Mithridate, Ascanio, Il sogno.***

L'édition intégrale des œuvres de Mozart par Philips a atteint la dernière ligne droite – avant les suppléments – celle des œuvres lyriques. Les trois opéras qui nous sont proposés ici sont souvent qualifiés d'œuvres de "jeunesse", comme si Mozart, disparu à 35 ans et 10 mois était alors un vieillard chenu... Ces œuvres ont en commun ici l'orchestre du Mozarteum de Salzbourg et la direction de Leopold Hager. Ce dernier n'a peut-être pas toujours la fougue ou le lyrisme souhaitables mais il nous a révélé des partitions – fondées sur la NMA – trop longtemps négligées (enregistrées d'abord chez BASF puis chez DG) et il est loin d'être le chef sans âme que d'aucuns, parmi mes illustres confrères, se complaisent à décrire ; ces rééditions sont donc parfaitement justifiées.

Mithridate, ré di Ponto, **W. Hollweg, A. Auger, E. Gruverova, A. Baltsa, I. Cotrubas, D. Kübler, C. Weidinger. Coffret de 3 CD, 422 529-2, AAD, 3h 13'44.**

Cet *opera seria* fut créé à Milan en décembre 1770 sous la direction de Mozart lors du premier et le plus long des trois séjours du compositeur en Italie. C'est alors que Mozart fut nommé chevalier de l'ordre pontifical de l'Eperon d'or et qu'il devint membre de l'Académie philharmonique de Bologne.

La partition, souvent superbe, est écrite sur un livret de Cigna-Santi qui a adapté la pièce de Racine. D'une distribution honorable se détachent Arleen Auger (Aspasia), Ileana Cotrubas (Ismène, personnage ajouté par le librettiste) et surtout Agnès Baltsa, étonnante Farnace. Il paraît que la version d'Harnoncourt réalisée en 1983 à Schwetzingen est une merveille mais elle n'est pas encore disponible en CD (Teldec) et je ne la connais pas.

Ascanio in Alba, **L. Sukis, A. Baltsa, E. Mathis, P. Schreier, A. Auger. Coffret de 3 CD, 422 530-2, AAD, 2h 43'47.**

Cette *festa teatrale* fut exécutée en 1771 à Milan pendant le deuxième séjour italien de Mozart lors de festivités matrimoniales. Il s'agit d'une commande de la cour de Vienne et le livret du

poète de cour Giuseppe Parini transpose dans l'Antiquité l'amour des époux princiers, un archiduc autrichien et un princesse italienne. Ainsi Ferdinand de Habsbourg (assimilé dans l'opéra à Ascagne, fils de Vénus et d'Enée) fils de l'impératrice Marie-Thérèse (Vénus) épousa-t-il Marie-Béatrice d'Este (la nymphe Silvia ; mais la fille unique du prince de Modène était assez laide...). On sait qu'Ascagne ou Iule était l'ancêtre mythique de la famille romaine des Jules (la *gens Iulia*) et qu'un lointain descendant, un Jules surnommé César, prétendait ainsi descendre de Vénus.

Pour l'occasion, Mozart écrivit une musique ravissante, éloignée des desseins politiques des Habsbourg en Italie, mais l'œuvre est un peu longue et trop statique. L'enregistrement en studio n'enlève donc rien de l'éventuel souffle d'une représentation et le plateau réuni ici est homogène et équilibré. Une belle réussite.

***Il sogno di Scipione*, P. Schreier, L. Popp, E. Gruberova, C.H. Ahnsjö, R. Moser, E. Mathis. Coffret de 2 CD, 422 531-2, ADD, 1h 51'45.**

Cette belle *azione teatrale* n'a probablement jamais été jouée du vivant de Mozart. En l'absence de documents d'époque les musicologues en sont réduits à supposer qu'un fragment aurait été interprété à Salzbourg en 1772 pour l'intronisation de l'archevêque comte Hieronymus Colloredo, celui que Mozart finit par haïr "jusqu'à la frénésie". Mais il faudrait êtr sûr que la musique a été écrite pour célébrer l'archevêque comte Sigismond von Schrattenbach... qui mourut inopinément. Quant au texte de Métastase, d'abord destiné à l'empereur Charles VI, il présente le panégyrique du bon prince symbolisé bizarrement par Scipion Emilien, le destructeur de Carthage et de Numance.

Finalement, peu importe, car il nous reste une jolie musique. La présente version est à ma connaissance la seule jamais enregistrée. Hager est ici bien présent mais manque peut-être de variété dans les récitatifs. En revanche, le plateau de chanteurs est décevant. Sans doute faut-il espérer une autre version, plus enlevée.

• Intégrale des *Sonates pour piano* par Georges Pludermacher. Coffret de 5 CD séparés, Harmonia Mundi, 901373-77, DDD, 5h 38'30.

Mozart nous a laissé dix-sept sonates et quelques mouvements isolés pour son instrument favori. Pourtant, paradoxalement, ces œuvres agréables à jouer et à entendre laissent rarement transparaître le grand génie mozartien. L'interprète tombe trop souvent dans la mièvrerie mais ce n'est pas le cas de Georges Pludermacher qui nous distille avec goût plus de cinq heures de musique. Les œuvres sont sobrement présentées par des extraits traduits du catalogue Köchel. Un coffret en bonne position pour le bicentenaire.

•Luigi CHERUBINI, *Lodoïska* ; M. Devia, B. Lombardo, T. Moser, A. Corbelli, etc., Chœur et Orchestre de la Scala, dir. Riccardo Muti. Coffret de 2 CD, Sony, R SCD 2450, DDD, 133'04.

Lodoïska, comédie héroïque en trois actes, fut créé au théâtre Feydeau de Paris le 18 juillet 1791. Après l'échec de *Démophon* (1788) Cherubini prenait une revanche éclatante car avec plus de deux cents représentations, *Lodoïska* est le plus grand succès lyrique de la Révolution. Le sujet avait de quoi plaire à un public devenu le peuple souverain : un couple d'innocents amoureux, le comte Floreski et Lodoïska, princesse d'Altanno, est martyrisé par un odieux tyran, le cruel Dourlinski ; il sera heureusement sauvé. Le livret de Filette-Loreaux est tiré d'un roman français à faire pleurer dans les chaumières ; l'action est transposée en Pologne en 1600. L'opéra devint vite un modèle de pièce à sauvetage, comme le sera *Fidelio* de Beethoven.

La présente version, révisée par Lorenzo Tozzi, a été enregistrée en public à la Scala en février 1991. La prise de son, réussie, ne nous épargne cependant aucun bruit de scène... Mais la musique est fort intéressante et le plateau émouvant à souhait. Muti redonne vie à une œuvre injustement oubliée. Encore une preuve, s'il en fallait, que la musique de l'époque révolutionnaire est un maillon indispensable entre le classicisme et le romantisme.

• Franz SCHUBERT, *La musique de chambre pour piano et cordes* ; Arion Trio, C. Veress, alto, A. Cincera, contrebasse. Coffret de 4 CD, 521/524, DDD, 4h 43'13.

La musique de chambre de Schubert pour piano et cordes compte finalement peu d'œuvres, mais ce sont en général des œuvres marquantes. Les treize pièces se répartissent ainsi : pour violon et piano, les trois *Sonatines* D 384, 385, 408, la *Sonate* ("Duo") D 574, le *Rondo* D 895 et la *Fantaisie* D 934 ; pour piano, violon et violoncelle, l'*Allegro* D 28, les *Trios* D 898, 929 et le *Nocturne* D 897 ; pour piano et trio à cordes, l'*Adagio et rondo* D 487, véritable petit concerto pour piano ; enfin, le *Quintette* "La truite" D 667, pour piano, trio à cordes et contrebasse.

Ces quatre CD nous permettent de disposer de l'intégrale de ces œuvres dans une version sensible et séduisante. Le Trio Arion a été formé en 1985 par trois amis virtuoses : Ilse von Alpenheim, piano, Igor Ozim, violon, Walter Grimma, violoncelle. Un coffret de tout premier choix.

• Camille SAINT-SAËNS, *Symphonies n° 1, 2, 3 ; La jeunesse d'Hercule ;* Marie-Claire Alain, orgue, Wiener symphoniker, dir. Georges Prêtre. 2 CD séparés, Erato, 2292-454695-2, DDD, 51'55 et 2292-45696-2, DDD, 55'03.

Saint-Saëns commence à être gâté par le CD et je m'en réjouis, on parle même – enfin ! – d'explorer ses quinze ouvrages lyriques : *Henry VIII...* Car Saint-Saëns est un excellent compositeur et la prise de son numérique et bien réalisée rend justice à son grand métier. C'est tout à fait le cas ici, sous la direction d'un chef qui sait mettre en valeur chaque pupitre. Ces deux CD sont donc un régal, parfois même une véritable découverte de ces trois symphonies. Dans la troisième, Marie-Claire Alain démontre qu'elle sait jouer autre chose que Bach ! Il faut espérer que Georges Prêtre nous donnera les deux autres symphonies, réalisant ainsi une intégrale, sur les traces du pionnier Jean Martinon (EMI, 2 CD).

• Igor STRAVINSKI par Esa-Pekka Salonen chez Sony.

Après nous avoir joliment séduits par un premier disque d'œuvres de Stravinski (*Concerto pour piano et vents*, etc.) Esa-Pekka Salonen, jeune chef finlandais récidive et s'affirme désormais comme un spécialiste avec lequel il faudra compter. Ces deux nouveaux CD nous permettent en effet d'apprécier toutes les facettes du talent de Salonen dans des œuvres très variées.

D'abord, *Apollon musagète* (version révisée de 1947) et le *Concerto en ré* (version révisée de 1946) avec l'Orchestre de chambre de Stockholm, et *Cantata* avec le Chœur et l'Orchestre London Sinfonietta. **SK 46 667, DDD, 62'10.**

Le London Sinfonietta est seul concerné dans le deuxième CD qui nous propose *Pulcinella* (version révisée de 1965, avec Y. Kenny, soprano, J. Aler, ténor, J. Tomlinson, basse), *Ragtime*, *Renard* (J. Aler et N. Robson, ténors, D. Wilson-Johnson, baryton, J. Timlinson, basse) et l'*Octuor* (version révisée de 1952). **SK 45 965, DDD, 73'01.**

• Serge PROKOFIEV, *Ivan le Terrible ;* L. Finnie, N. Storojev,

Chœur et Orchestre Philharmonia, dir. Neeme Järvi. Chandos 8977, DDD, 59'06.

Le très grand intérêt de ce disque à l'interprétation soignée et parfois somptueuse réside dans une nouvelle version de l'œuvre, due à Christopher Palmer. On sait qu'après *Alexandre Newski*, le cinéaste Eisenstein se tourna vers le redoutable tsar Ivan IV (1533-1584). L'œuvre fut tournée à Alma-Ata en 1943 et 1944 pour cause d'invasion allemande. Le cinéaste réclama à nouveau le concours de Prokofiev qui écrivit une riche partition. Mais seule la première partie, projetée en 1945, eut l'aval des autorités ; la seconde dut attendre 1958 alors que Staline et les auteurs étaient décédés, et le troisième volet ne fut jamais tourné mais il nous reste la musique.

Cette nouvelle reconstitution, sans narrateur, est très convaincante : treize mouvements sont présentés dans l'ordre des séquences musicales du film. Un très beau disque.

• **Leos JANACEK,** ***De la maison des morts ;*** **J. Zahradnicek, D. Jedlicka, I. Zidek, etc., Chœur de l'Opéra d'Etat et Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Sir Charles Mackerras. Coffret de 2 CD, Decca, 430 375-2, DDD, 90'28.**

Decca poursuit la publication en CD des opéras de Janacek dirigés par Mackerras. Sauf erreur de ma part, on en est au cinquième, après *Jenura, Kata Kabanova, La petite renarde rusée, Le cas Makropoulos.* Là encore, la direction de Mackerras est exemplaire et fait de cette version la référence. Le deuxième disque est complété par *Mladi* (jeunese) pour sextuor d'instruments à vent et *Rikalda* (rimes enfantines) pour petit chœur et ensemble instrumental. Le chœur et les membres du London Sinfonietta sont placés sous la direction de David Atherton. Une autre référence (ADD, 27'03 et 15'24).

Philippe Zwang

TÉLÉGRAMME ADRESSÉ à Monsieur François MITTERRAND Président de la République

Propos délibéré ou grave impéritie, on assiste aujourd'hui, dans le cadre de la "Rénovation pédagogique des lycées", à la liquidation des enseignements artistiques. Et ce, quels que soient l'optimisme et l'auto-satisfaction affichés par ceux qui en sont les promoteurs (voir communication au Conseil des ministres du 2 octobre 1991).

L'Association des professeurs d'Arts plastiques et l'Association des professeurs d'Education musicale vous demandent, Monsieur le Président de la République, de bien vouloir user de votre haute autorité pour que soient enfin respectés les termes de la loi, laquelle fait obligation à l'Etat d'assurer, aux lycéens de toutes sections, la possibilité d'accès à un véritable "enseignement" de la musique et des arts plastiques.

APEMu 65, rue La Bruyère, 92500 Rueil-Malmaison.
APAP 27, allée Boris-Vian, 93270 Sevran.

Informations diverses

■ **BORDEAUX**
Au Palais des Sports le 13 et 15 décembre *Tristan und Isolde* de Richard Wagner sous la direction de Pinchas Steinberg dans une mise en scène de Daniel Ogier. Chœur du Grand Théâtre et Orchestre national Bordeaux-Aquitaine.

Renseignements : 56 48 58 54.

■ **LILLE**
Apprendre et pratiquer le jazz au Conservatoire. Ateliers. Pratiques rythmiques. Cours d'instruments. Formation musicale Jazz. Pour tout musicien ayant au moins deux à trois années de pratique instrumentale régulière.

Conservatoire National de Région, Place du Concert, 59800 Lille.

■ **EDITIONS BORDAS**
Marc Honegger avec l'aide de cent cinquante spécialistes a dirigé la publication du **Dictionnaire de la musique** (deux volumes) de l'**Histoire de la musique** (un volume) et de **Science de la musique** (deux volumes). C'est une merveilleuse collection, indispensable.

A commander : Collection Liriade, 31 rue Falguière, 75725 Paris cedex 15.

■ **SALON DES ARTISTES FRANÇAIS** jusqu'au 15 décembre au Grand Palais – Champs-Elysées. Invitée d'honneur, la Musique règne sur "l'espace son" et présente un concours très original de composition musicale sur une œuvre picturale de Monique Journaud, ouvert aux compositeurs âgés de moins de quarante ans.
Œuvres de huit à douze minutes conçues pour un ensemble de deux à cinq musiciens. Le jury présidé par Jacques Charpentier sélectionnera les participants au concours final qui se déroulera le dimanche 8 décembre.

■ **HENNESSY ET LA MUSIQUE**
La deuxième "Bourse Hennessy-Mozart" a été remise le 20 juin à Véronique Briel. Bourse d'un montant de 100 000 F qui récompense une jeune pianiste désignée comme étant le meilleur interprète d'une œuvre de Mozart. C'est aussi grâce au mécène Hennessy que la célèbre maison de cognacs offre la possibilité à un jeune quatuor de talent – le quatuor Anton – de poursuivre sa carrière sur un ensemble instrumental contemporain spécialement réalisé pour Hennessy par Jean-Jacques Pagès, maître-luthier à Mirecourt.

■ **OPÉRA EN ILE-DE-FRANCE**
Grâce au Conseil Régional et en particulier à Jean-Jack Salles et Alain Surrans en collaboration avec le Ministère de la Culture, le soutien des ADIAM 77, 78, 91 et 92 et les Rectorats de Versailles et Créteil, "Opéra Ile-de-France" réalise cinquante-cinq représentations : rencontres, ateliers, répétitions ouvertes.

Au programme : *Betulia Liberata* (oratorio de Mozart), *Armida* de Haydn, *La Vie parisienne* d'Offenbach, *Cosi fan tutte* de Mozart, *Histoires sacrées,* Carissimi - Marc-Antoine Charpentier.
Calendrier et renseignements : 4 rue de la Michodière, 75002 Paris. Tél. 42 65 06 58.

■ **LES CONCERTS DE MIDI**
Tous les vendredis, de novembre à Pâques à l'Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne, de 12 h 30 à 13 h 30.
Renseignements : Francine Monsy-Franz, 3 rue Michelet, 75006 Paris.

■ **CENAM**
Nouvelle adresse : 11-13 rue de l'Escaut, 75019 Paris.
Le CENAM publie son cahier n° 62 : Profession musicien ; les Concours. Petit guide en forme de méthode pour triompher de tous les obstacles. À l'usage des candidats, des jurés et des organistes. À commander au CENAM.

■ **MUSÉE D'ORSAY**
"Munch et la France" jusqu'au 5 janvier 1992. L'exposition, réalisée conjointement avec le Musée d'Oslo, permet une approche de l'artiste norvégien. Peinture, estampes, dessins.

Entrée, place Henry de Montherlant (quai Anatole France).

■ **LE FESTIVAL DE SAINT-DENIS**
Le Chef de chœur Misella Giara recrute un ensemble de choristes amateurs pour trois concerts donnés en juin 1992 avec l'Orchestre national de Lille sous la direction de J.C. Casadesus. Au programme : *Le Roi David* de Arthur Honegger.

Renseignements : Direction du Conservatoire, 4 rue de Paris, 97400 Saint-Denis.

• **MUSÉE INSTRUMENTAL**
Cycle de conférences sur les instruments de musique ; histoire, construction, usage. Les conférenciers sont des

musicologues, des chercheurs, des spécialistes de la facture instrumentale.

C.N.S.M. de Paris 209, avenue Jean-Jaurès, 75019 Paris. (Amphithéâtre Olivier Messiaen, niveau — 1 le mardi de 18 h 15 à 19 h 45). Renseignements au 42 40 27 28 poste 1483.

▪ ARLES

Le "Museon Arlaten" vient de s'enrichir d'une "Régale" ou orgue d'époque Louis XV qui témoigne du mode de vie raffiné de l'aristocratie et de la bourgeoisie au XVIII[e] siècle. Le "Museon Arlaten" présente aujourd'hui près de 20 000 objets et documents témoignant de la Provence des XVIII[e] et XIX[e] siècles. Parmi ces objets une centaine d'instruments de musique.

Museon Arlaten, rue de la République, 13200 Arles.

▪ I.S.M.E.

La Chorale de Villepatour, seule chorale française d'handicapés moteurs (Centre de rééducation de la Croix-Rouge, lycée de Vaux-le-Pénil), participait, du 7 au 12 août 1991, à Helsinki, au XIX[e] Congrès international de l'ISME. Quatre-vingt-deux pays étaient représentés. Remarquable et remarquée fut cette participation, laquelle a été rendue possible grâce à l'inlassable dévouement de Mme Rénate Perrion, chef permanent de la chorale de Villepatour, ainsi que de Mme Blanche Leduc, présidente de l'ISME-France.

45ème Concours Artistique Lucien Wurmser

Pour sa 45ème édition, ce concours se déroulera dans les locaux du **Conservatoire Municipal Hector Berlioz du X[e] arrondissement** à Paris.

Autre innovation d'importance : un mini-récital sera offert à chacun des Premier Prix d'excellence des disciplines suivantes :

Flûte à bec, Directeur Artistique Joseph Grau.
Flûte traversière, Directeur Artistique Jean-Claude Diot.
Piano à deux et quatre mains, Directeur Artistique Jean Sichler.

Parmi les membres du jury du dernier concours, on relevait les noms de : R. Boutry, chef de l'orchestre de la Garde Républicaine, C. Larde, professeur au C.N.S.M. de Paris, et de nombreux artistes de haute notoriété.

Clôture des inscriptions : le 15 janvier 1992.
Renseignements : Concours Artistique Lucien Wurmser, 11 rue Olivier Messiaen, 94440 Santeny.

L'EDUCATION MUSICALE

Revue Mensuelle

publie dans chaque numéro

- des analyses d'œuvres musicales de toutes époques
- des Etudes sur les Instruments, sur l'histoire de la musique
- des expériences pédagogiques
- des épreuves d'Examens et Concours
- des Avis de Concours

ainsi que Bibliographie - Discographie et toutes informations concernant l'enseignement musical.

Administration : *23, rue Bénard, 75014 PARIS - 45.42.34.07*



l'Education Musicale
23, rue Bénard 75014 Paris
■
Tél. : 45.42.34.07 - Fax : 45.43.26.74
C.C.P. PARIS N° 30041 00001 0990469C020 48

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à «L'E.M.»,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom : M., Mme, Mlle ____________________ Prénoms ____________________

Profession ____________ Adresse Complète ____________________

____________________ Code postal ________ Ville ____________

Pays ____________

Je soussigné, souscris un abonnement					DOM-TOM Etranger**
	SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale ...	320 F	380 F
	COUPLE	☐	avec 5 iconographies..................	350 F	410 F
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1992 (l'exemplaire)............	78 F*	90 F
	Cassette baccalauréat	☐	année 1992..............................	88 F	100 F
	Disque baccalauréat	☐	année 1992..............................	90 F	105 F
	Compact Disc baccalauréat	☐	année 1992..............................	150 F	165 F
	Abonnement de soutien	☐	comprenant l'iconographie, (le fascicule du baccalauréat).......	500 F	600 F

Je verse la somme de __________ F comprenant __________ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P.
☐ Par chèque bancaire (1)
☐ Par mandat en francs français

Date ____________ Signature

* Dont 13 F de port. Changement d'adresse : joindre 10 F et la nouvelle adresse
** PAR AVION : ajouter 130 F par an.

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.

EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Fax : 45.43.26.74

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 13 F de port par numéro

J.S. BACH
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois — nos 302/303
Cantate n° 4 — n° 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — nos 319/320
Petit Prélude en Do M. — nos 319/320
Passacaille en Ut m. — nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur — nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins — n° 351
2e Concerto Brandebourgeois — n° 355

L.V.BEETHOVEN
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — nos 329/330
La Symphonie Pastorale — n° 295
1er mouvement de la sonate 14 — n° 365

B. BARTOK
Quatuor n°4 — n° 341

G. BIZET
L'Arlésienne (suite n°1) — n° 365 et n° 352

H. BERLIOZ
Harold en Italie — n° 362 et n° 326
Les Troyens — nos 366/367
Béatrice et Bénédict — n° 376

BRAHMS
4e symphonie — n° 362

A. CAPLET
Conte fantastique — n° 352

J. CASTEREDE
Sonate alto-piano — n° 345

CHABRIER
Joyeuse marche — n° 356

M.A. CHARPENTIER
Dies Irae — n° 345
Miserere — n° 346

E. CHAUSSON
Symphonie en Si Bémol — nos 336/337

F. CHOPIN
Polonaise n°5 "L'Héroïque" — n° 295
1re ballade en sol mineur — n° 361

COUPERIN
Les barricades mystérieuses — n° 365
Grande sonate en trio — n° 362

Cl. DEBUSSY ET G. FAURE
Mandoline — n° 308
Quatuor à cordes op. 10 — n° 364

M. DE FALLA
Nuits dans les Jardins d'Espagne — n° 315

C. FRANCK
Sonate piano, violon — Voir n° 322
Trio n°1 opus 1 en fa dièse — n° 372
Symphonie en ré mineur — n° 373

GERSHWIN
Rhapsody in blue — n° 368

J.GILLES
Requiem — nos 349/50

E.GRIEG
Danses norvégiennes — n° 344

G.F. HAENDEL
Le Messie (extrait) — n° 303
Water music — n° 323

HAYDN
Symphonie n°102 — n° 304
Quatuor l'Empereur — n° 342
Symphonie "La Surprise" — n° 364

HONEGGER
Pastorale d'été — n° 359

IBERT
Quatuor à cordes — n° 368

B. JOLAS
Stances — nos 349/50

LANCEN
Symphonie de Paris — n° 359

M. LANDOWSKI
Symphonie Jean de la Peur — n° 305

C. LEFEBVRE
Vallée — n° 367

F. LISZT
Mazeppa — nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage — nos 333 à 348
Jeux d'eau à la Villa d'Este — n° 361

F. MENDELSSOHN
Symphonie n°4 en La M. — n° 307

MONTEVERDI
Le couronnement de Popée — n° 378

M. MOUSSORGSKY
Tableaux d'une exposition — n° 332

W. MOZART
Sérénade en Sol M. — n° 342
Symphonie en sol mineur K.550 — n° 364
Quintette pour clarinette — nos 369 à 370
Sonate en do majeur K.330 — n° 376
Menuet en sol K1 — n° 377

PENDERECKI
Thrène — n° 363

J.C. PETIT
Jean de Florette — n° 366

G. PIERNE
Cydalise (1er suite d'orchestre) — nos 348-349/50

S. PROKOFIEV
Lieutenant Kijé — n° 302
Cendrillon — n° 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur — n° 308

PUCCINI
Messa di Gloria — n° 367

H. PURCELL
Didon et Enée (Acte III) — Voir n° 322

M. RAVEL
Sonatine pour piano, Jeux d'eau — n° 301
Contes de ma mère l'Oye — n° 324

RIMSKY-KORSAKOV
Le vol du Bourdon — n° 375

G. ROSSINI
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville) — n° 314

C. SAINT SAENS
Concerto pour violoncelle op. 33 — n° 332
La Danse macabre — n° 338

E. SATIE
Parade — Voir n° 322

Fr. SCHUBERT
Quatuor à cordes en Ré M. — n° 306
La Mort et la jeune fille — n° 328
La truite — n° 378

R. SCHUMANN
Scènes d'enfants op. 15 — n° 317

H. SCHUTZ
Cantionae Sacrae — n° 322

I. STRAVINSKY
Pétrouchka — n° 338

A. SZYMANOWSKI
Masques — nos 339/340

L. VIERNE
3e Symphonie pour orgue op. 28 — nos 339/340

VIVALDI
Le printemps — n° 363

R. WAGNER
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture — n° 346

C.M. Von WEBER
L'invitation à la Valse — n° 333

Y. XENAKIS
Nuits — nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicultes : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio n°2 en mi b. (2e et 4e suite) — n° 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — n° 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate n°106 : Actus Tragicus — n° 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — n° 322
FRANCK - Sonate piano et violon; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

Joseph HAYDN - Quatuor "L'Empereur", op.76, n°3 — n° 342
Gustav MAHLER - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder"
Maurice RAVEL - Concerto en Sol

PERGOLESE - Stabat Mater — n° 352
BEETHOVEN - Sonate opus 109
XENAKIS - Nuits

A. BERG - Concerto à la mémoire d'un ange — n° 362
M. RAVEL - Don Quichotte à Dulcinée
M. DE FALLA -Nuits dans les jardins d'Espagne

MOZART - Quintette à cordes en sol mineur — n° 372
SCHUMANN - Dichterliebe
POULENC - Concerto champêtre

Cahier d'Analyses A. MUSSON : Prix 55 F.

J.S. BACH - 2e suite en Si mineur Magnificat
L.V. BEETHOVEN - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
H. BERLIOZ - Le Carnaval Romain
J. BRAHMS - 3e Symphonie en Fa majeur
P. DUKAS - L'Apprenti Sorcier
L. MOZART - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
F. SCHUBERT - Symphonie Inachevée
A. VIVALDI - Les Saisons
C.M. von WEBER - Le Freischutz (ouverture)

N° spécial "Révolution Française":
n° 357 - Prix 50 F

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69. C PARIS

BAC 1992 - port inclus : Fascicule 78 F - Cassette 88 F - Disque 90 F - Compact disc 150 F